Deutsche
National-Litteratur

Deutsche
National-Litteratur

Historisch kritische Ausgabe

Unter Mitwirkung

von

Dr. Arnold, Dr. G. Balke, Prof. Dr. K. Bartsch, Prof. Dr. R. Bechstein,
Prof. Dr. O. Behaghel, Prof. Dr. Birlinger, Prof. Dr. H. Blümner Dr. F. Bobertag,
Dr. R. Boxberger, Dr. W. Creizenach, Dr. Joh. Crüger, Prof. Dr. H. Düntzer,
Prof. Dr. A. Frey, L. Fulda, Prof. Dr. L. Geiger, Dr. R. Hamel, Dr. E. Henrici,
Dr. M. Koch, Prof. Dr. H. Lambel, Dr. R. Frhr. v. Liliencron, Dr. G. Milchsack,
Prof. Dr. J. Minor, Dr. F. Muncker, Dr. P. Nerrlich, Dr. H. Oesterley, Prof. Dr. H. Palm
Prof. Dr. P. Piper, Dr. H. Pröhle, Dr. Adolf Rosenberg, Dr. A. Sauer, Prof. Dr.
K. J. Schröer, R. Steiner, Prof. Dr. A. Stern, Prof. Dr. F. Vetter,
Dr. C. Wendeler, Dr. Th. Zolling u. a.

herausgegeben

von

Joseph Kürschner

62. Band

Lessings Werke V

Berlin und Stuttgart,
Verlag von W. Spemann

Lessings Werke

Fünfter Teil

Theatralische Bibliothek

Herausgegeben

von

R. Boxberger

Berlin und Stuttgart,
Verlag von W. Spemann

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Einleitung.

Dieser Band, welcher der Fortsetzung von Lessings dramaturgischen Jugendarbeiten gewidmet ist, bringt seine sämtlichen Originalarbeiten und Übersetzungen aus der „Theatralischen Bibliothek“. Von den Übersetzungen habe ich jedoch eine ausschließen zu müssen geglaubt: „Des Abts Du Bos Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten“. Zunächst ihres Umfangs wegen; sodann ist ihr Inhalt, obgleich für seine Zeit bedeutend genug, durch neuere wissenschaftliche Leistungen auf diesem Gebiete der römischen Altertümer überholt worden, so daß, wer sich auf diesem Gebiete orientieren will, besser thut, sich in einem Handbuch römischer Altertümer, wie das Becker-Marquardtsche, umzusehen als nach Lessings Werken zu greifen. Überhaupt lag es, und konnte es auch aus nahe liegenden Gründen nicht, in dem Plane keiner der bisherigen Lessings-Ausgaben, auch nicht der unsrigen, sämtliche Übersetzungen wissenschaftlicher Werke aufzunehmen; eine solche Aufgabe könnte nur mit Staatshilfe gelöst werden. Dagegen suchen wir unser Publikum durch eine getreue und ausführliche Wiedergabe des Inhalts dieser „Ausschweifung“ am Schluß unserer Einleitung einigermaßen schadlos zu halten. Diejenigen Übersetzungen jedoch, die weniger Raum in Anspruch nehmen, haben wir aufgenommen.

In der „Theatralischen Bibliothek“, die Lessing in Berlin in 4 Stücken von 1754—58 herausgab (die beiden ersten Stücke erschienen 1754, das dritte 1755, das vierte 1758), sehen wir ihn zum erstenmal auf eigenen Füßen stehen. Von seinem Mitarbeiter an den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (Bd. 4), Christlob Mylius, hatte er sich getrennt, und den Grund erzählt er uns selbst in der Vorrede zur „Bibliothek“: sie hatten sich wegen eines absprechenden Urteils Mylius' über das italienische Theater entzweit. Denn Lessing war schon jetzt auf dem Standpunkt angelangt, das Gute in den dramatischen Leistungen aller Nationen anzuerkennen und hervorzusuchen, um damit der Alleinherrschaft des französischen Geschmacks in Deutschland ihr Ende zu bereiten. Mit diesem Urteile Mylius', sagt Danzel (2. Aufl. I, S. 186), „war nur den Franzosen nachgesprochen, die allein eine dramatische Dichtkunst zu besitzen glaubten, und insbesondere Gottscheden, der vor allem, was wenigstens vom théâtre Italien in Paris herkomme, ausdrücklich warnt, weil hier der Harlekin fortwährend im vollen Besitz der Bühne war. Und wenn Lessing außerdem auf einige allzu kühne und bittere Beurteilungen, die einer seiner Mitarbeiter eingerückt, hindeutet, so geht dies, wie sich aus einem Brief an den Vater ergiebt, auf eine Rezension eines Schuldramas von einem Freibergischen Rektor Biedermann, das nach alter unaristotelischer Weise die Friedensschlüsse von Osnabrück und Aachen in eine Darstellung vereinigt, worüber denn der Kritiker — nach K. Lessing S. 107 ebenfalls Mylius — ein mehr als Gottschedisches Geschrei erhebt. Lessing äußert gegen den Vater, man habe darin dem verdienten Manne zu viel gethan, und wirklich schließt die Zeitschrift mit diesem Stück.“ Wir werden uns also nicht wundern dürfen, daß Lessing, im Gegensatz zu Gottsched und Mylius, gerade dem théâtre Italien zu Paris eine liebevolle Aufmerksamkeit zuwendet, woraus der Aufsatz Nr. XIII im 4. Stück zu erklären ist; außerdem beschäftigen sich gerade mit der italienischen Schaubühne die Aufsätze VIII—X im 2. Stück. Aber die Zeitschrift sollte ausgesprochenermaßen „eine kritische Geschichte des Theaters zu allen Zeiten und bei allen Völkern“ enthalten und würde, wenn sie ihr Dasein länger gefristet hätte, diesem Ziele sich gewiß immer mehr genähert haben. Wenigstens hätten wir interessante Aufschlüsse auch noch über das, damals den Deutschen noch gänzlich unbekannte, spanische Theater zu erwarten gehabt, mit dessen Studium sich Lessing mit Mylius seit seinem ersten Aufenthalte in Berlin beschäftigte. Was uns jetzt davon vorliegt, ist wenig bedeutend; es ist Nr. III, der „Auszug aus dem spanischen Trauerspiele Virginia des Don Augustino de Montiano y Luyando“. Unbedeutend ist dieser Auszug insofern, als das Stück, wie Addisons „Cato“ zwar in englischer, so zwar in spanischer Sprache geschrieben, aber durchaus nach französischem Zuschnitt und Muster verfertigt ist, also keineswegs für ein nationales spanisches Drama gelten kann; ferner weil der Auszug nicht einmal aus dem Original gemacht,

sondern nur eine Übersetzung des französischen Auszugs von Hermilly ist. Von einigem Interesse ist für uns allerdings der Umstand, daß Lessing durch dieses Stück zuerst mit einer dramatischen Bearbeitung eines Stoffes bekannt wurde, aus dem er uns später ein Meisterwerk, seine „Emilia Galotti" schuf (vgl. II, S. XVIII). Durch den verdienten Lessing-Forscher B. A. Wagner erfahren wir jetzt Näheres über Lessings Bekanntschaft mit den Werken Montianos. Wagner sagt in seiner Programmarbeit „Zu Lessings spanischen Studien" (Berlin 1883, S. 7): „In demselben Jahre, in welchem Lessing ein Drama Calderons übersetzen wollte („Das Leben ein Traum"; vgl. Bd. III, Nr. 20 des dramatischen Nachlasses) gab Montiano seine Virginia als Muster einer regelmäßigen Tragödie heraus und verband damit seine Abhandlung über die spanischen Trauerspiele, deren erste Hälfte über die früheren Dramatiker Spaniens Betrachtungen anstellt, während in der zweiten auseinandergesetzt wird, wie der Verfasser selbst nach den strengen Regeln seinen dramatischen Stoff behandelt habe. Übrigens giebt Montiano keineswegs zu, daß seine Tragödie eine Nachahmung des französischen Dramas sei; seine Vorbilder seien vielmehr außer den Alten mehrere schon völlig nach den Vorschriften des Aristoteles gearbeitete spanische Tragödien des 16. Jahrhunderts, gegenüber denen die Dramen eines Lope und Calderon als Ausartungen und Rückschritte in einen verdorbenen Geschmack zu betrachten seien. Es mußte dem spanischen Nationalstolze schmeicheln zu hören, daß die Spanier schon früher als die Franzosen ein wahrhaft klassisches Drama gehabt hätten. Montiano hat jene unter dem Einfluß der italienischen Renaissancebühne entstandenen Dramen im Auge, die — ein Erzeugnis gelehrter Bildung — im Volke niemals Wurzel gefaßt haben. — — Dieses Werk Montianos nun scheint auf Lessings Urteil über die spanische Bühnendichtung von Einfluß gewesen zu sein und sein Interesse an den eigentlich nationalen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts abgeschwächt zu haben. — — Lessing hatte Montianos Werk nicht erst im Jahre 1754 durch Hermillys Übersetzung kennen gelernt. Es wurde nämlich bereits drei Jahre vorher in den „„Kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit auf das Jahr 1751 (Berlin 1752)"" besprochen." Und nun giebt Wagner die Rezension wieder, die bei uns in Bd. IV, 1, S. 56 hätte eingereiht werden müssen, nun aber hier nachgetragen wird. Lessings günstiges Vorurteil für Montianos „Virginia" hielt nicht lang vor. Im 68. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" sagt er: „Wir sind mit den dramatischen Werken der Spanier so wenig bekannt; ich wüßte kein einziges, welches man uns übersetzt oder auch nur auszugsweise mitgeteilt hätte. Denn die Virginia des Augustino de Montiano y Luyando ist zwar spanisch geschrieben, aber kein spanisches Stück: ein bloßer Versuch in der korrekten Manier der Franzosen, regelmäßig, aber frostig. Ich bekenne sehr gern, daß ich bei weitem so vorteilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehedem muß gedacht haben. Wenn das zweite Stück des nämlichen Verfassers nicht

besser geraten ist,*) wenn die neueren Dichter der Nation, welche eben diesen Weg betreten wollen, ihn nicht glücklicher betreten haben: so mögen sie mir es nicht übel nehmen, wenn ich noch immer lieber nach ihrem alten Lope und Calderon greife als nach ihnen." Nach Calderon hatte Lessing, wie wir oben sahen, schon 1750 gegriffen, und es wäre für die Geschichte seiner spanischen Studien von Bedeutung zu wissen, wodurch und wie er auf dieses Stück geriet. Auch darüber giebt uns Wagner in dem angeführten Programm S. 5 f. einen Wink, aus welchem zugleich sich ergiebt, daß Lessingen bei jener Stelle der „Dramaturgie" sein Gedächtnis im Stich gelassen hat, denn Wagner macht es sehr wahrscheinlich, daß er schon 1750 „das Leben ein Traum" in französischer und deutscher Übersetzung (von J. F. Scharffenstein) kennen lernte.

Zunächst an diesen Kreis, des regulären spanischen Dramas, schließen sich die Auszüge, die Lessing aus Trissinos „Sophonisbe" und Ruccelais „Rosamunda" giebt (Nr. IX) und zwar auf die Empfehlung Riccobonis hin, der in seiner „Geschichte der italienischen Schaubühne" (Nr. VIII) von diesen beiden ersten Trauerspielen der Italiener sagt: „Man kann es nicht ohne Erstaunen bemerken, wie vollkommen die dramatischen Gedichte der Italiener gleich von ihrer ersten Geburt an waren. Es ist wahr, die Beispiele der Griechen und Lateiner bewahrten sie vor den Fehltritten, die sie in ihren ersten Versuchen hätten begehen können."

Sehen wir nun Lessing in den erwähnten Aufsätzen noch im Banne der französischen Regelmäßigkeit befangen, so ist dies natürlich nicht minder der Fall in den Aufsätzen über das Theater der Alten (Nr. VII über den Senecaischen „rasenden Hercules", nach welchem Lessing seinen „Masaniello" gestalten wollte, und „Thyestes" und die Vergleichung beider mit neueren, besonders französischen Stücken desselben Inhaltes) und Nr. XI, über welche wir sogleich reden. Ja er wendet seine Aufmerksamkeit direkt der französischen Bühne zu in Nr. I, IV und V; und auch die dramatischen Werke des Engländers Thomson, dessen Leben er uns in Nr. II beschreibt, fallen zum Teil, als Nachahmungen der Antike, in diesen Kreis. Von demselben entfernt sich jedoch schon bedeutend Nr. XII „Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken". Hiervon versprach er die Fortsetzung im folgenden Stück; da dieses jedoch nicht erschien, so unterblieb die Fortsetzung, und das Vorhandene giebt nur einen ausführlichen Auszug aus dessen „Versuch über die dramatische Dichtkunst", in dem es sich freilich auch im wesentlichen wieder nur um den Vorzug der Neueren vor den Alten dreht — aber nur insofern erstere die Bahn der letzteren einschlagen —, aber doch auch schon der Name Shakespeares, und zwar von Neander, unter welchem Namen sich Dryden selbst versteckt, mit gebührender Anerkennung genannt wird: „Shakespeare war von allen neuern und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, un-

*) Der „Ataulpho", 1753. Vgl. Velasquez, Geschichte der spanischen Dichtkunst, übs. v. Dieze, Göttingen 1769, S. 373.

eingeschränktesten Geist hatte." Und hiermit betritt denn auch Lessing die Bahn, von der Schiller sagen durfte:

Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Es bleibt uns nun noch übrig, den Inhalt von Nr. XI Du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten anzugeben.

Im Eingang wird der Begriff der Musik (Musenkunst) bei den Alten erörtert. Man verstand darunter nicht bloß, was wir jetzt so nennen, sondern zugleich die Dicht- und Tanzkunst, sowie, worauf Du Bos im folgenden ein besonderes Gewicht legt, die Kunst der Deklamation, die man in Noten zu setzen verstand. Nach Aristides und Quintilianus erklärten ihre meisten Schriftsteller die Musik als eine Kunst, welche die Stimme zu brauchen und alle Bewegungen des Körpers mit Anmut zu machen lehre. Daß man diesen weiteren Begriff von der Musik nicht immer im Auge behielt, hat verursacht, daß man die betreffenden Stellen der alten Schriftsteller, besonders die, welche von der Art der theatralischen Vorstellungen handelten, falsch auslegte. Dann giebt er den Plan seiner Abhandlung an. Er spricht zuerst

I. von dem allgemeinen Begriff von der Musik der Alten und den musikalischen Künsten, welche dieser Wissenschaft untergeordnet waren.

Hier betont er zunächst wieder obige Erklärung des Aristides, zu deren Bestätigung er auch einige Stellen aus römischen Schriftstellern herbeizieht, denn die Musik der Römer war mit der der Griechen, von welchen sie sie gelernt hatten, einerlei. — Die Wissenschaft der Musik hieß die harmonische Musik, weil sie die Grundsätze aller Harmonie und die allgemeinen Regeln von allen Arten der Accorde lehrte, also das, was wir die Komposition nennen. Drei Arten der Musik bei den Alten: die diatonische, die chromatische, die enharmonische, deren Unterschied darin bestand, daß die eine in ihrem Gesang Töne verstattete, die die andere nicht verstattete. „In der diatonischen Musik konnte der Gesang durch keine geringern Intervalle als durch die semitonia majora fortschreiten. Die Modulation der chromatischen Musik brauchte die semitonia minora, in der enharmonischen Musik aber konnte die Fortschreitung des Gesanges durch die halben semitonia geschehen." Einteilung der Theorie der Musik in Melopöie, Rhythmopöie und Poetik. Die Melopöie (Kunst der Melodie) war die Kunst, alle Arten von Gesängen nicht nur, sondern auch von Deklamation, in Noten zu setzen und zu schreiben. „Die Rhythmopöie gab Regeln, alle Bewegungen des Körpers und der Stimme einem gewissen Maße zu unterwerfen, so daß man den Takt dazu schlagen und ihn mit einer schicklichen und der Sache gemäßen Bewegung dazu schlagen konnte." Die Poetik war dasselbe wie jetzt. Das waren die Fächer der Musik, soweit sie die Komposition betraf. Dazu kam aber nun noch die Tanzkunst als die Kunst der Bewegungen, welche „zeigte, wie man dasjenige nach den Regeln einer festen Methode und nach ge-

wissen Grundsätzen in Ausübung bringen solle, was wir heutzutage bloß durch Hilfe des natürlichen Triebes verrichten". Auch diese Kunst hatte also einen weiteren Umfang als bei uns, und wir würden sie eher Mimik, die Kunst der Schauspieler, nennen. Es folgen die Belege.

II. Von der rhythmischen Musik.

Hier ist besonders hervorzuheben, daß, was die Alten unter Modulation verstanden, nicht bloß die Art des Vortrags im Gesang, sondern auch die Deklamation anging, und zwar unterschied man eine theatralische und eine rednerische Modulation. Bei der Modulation der Verse stand zunächst fest und war schon den Kindern bekannt, daß eine lange Silbe die Dauer von zwei kurzen haben müsse. Jeder Versfuß machte einen Takt aus. Er hat die Entdeckung gemacht, daß in den Dramen ein Schauspieler recitierte und ein anderer in demselben Rhythmus die Gesten dazu machte. „Wir wissen, daß die Alten den Takt auf ihren Theatern schlugen und auf diese Art den Rhythmus bemerkten, dem der Schauspieler, welcher recitierte, der Schauspieler, welcher die Gebärden machte, die Chöre und sogar die Instrumente als einer ihnen allgemeinen Regel folgen mußten."

III. Von der organischen oder Instrumentalmusik.

Hier beruft er sich auf das Werk des jüngern Kaspar Bartholin von den Blasinstrumenten der Alten. Auch im Kriege spielte die Musik eine Rolle, und eine wichtigere als bei uns, wo der Geschützdonner die Musik übertäubt. „Man findet bei dem Athenäus, bei dem Marcianus Capella und bei verschiednen andern alten Schriftstellern die erstaunlichsten Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen, welche die Musik der Griechen und Römer gehabt."

IV. Von der poetischen Musik. Von der Melopöie. Daß es eine Melodie gegeben, welche kein musikalischer Gesang gewesen, ob sie gleich in Noten geschrieben worden.

„Die Melopöie," sagt Aristides, „kann nach dem Tone, in welchem sie komponiert, eingeteilt werden in die dithyrambische, die nomische und die tragische Melopöie. Die nomische Melopöie (das ist diejenige, die bei Publikation der Gesetze gebraucht ward) komponierte in den hohen, die dithyrambische in den mittlern und die tragische in den tiefen Tönen." Unterabteilungen: „Dergleichen ist die Melopöie der zärtlichen Verse, worunter die Hochzeitgesänge gehören; dergleichen ist auch die Melopöie der komischen und die der panegyrischen Verse." Wichtiger ist der Satz, den der Verfasser in der Überschrift aufstellt. „Man sieht," behauptet er, „daß bloß und allein die dithyrambische Melopöie eigentlich sogenannte Gesänge komponiert habe", denn Bryennius z. B. sagt: „Es giebt zwei Arten des Gesanges oder der Melodie. Die eine ist diejenige, deren die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, und die andre ist der musikalische Gesang. Der Gesang, dessen die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, wird durch die Accente komponiert; denn natürlicherweise erhebt man

bald die Stimme im Reden, bald läßt man sie fallen. Der eigentlich sogenannte Gesang aber, von welchem in der harmonischen Musik gehandelt wird, ist gewissen Intervallen unterworfen. Er wird durch Töne und Intervalle komponiert." „Solchergestalt", sagt auch Boethius, „hat der menschliche Fleiß nicht nur ein Mittel gefunden, die Worte und die Deklamation zu schreiben, sondern auch eine jede Art des Gesangs vermittelst der Zeichen die Nachwelt zu lehren"; ja Du Bos meint schließen zu dürfen, daß die Kunst die Deklamation in Noten zu schreiben noch eher erfunden war als die Noten des Gesanges. Du Bos bespricht dann im einzelnen diese Deklamationsnoten (Accente), deren Sergius 8, Priscian und Isidor von Hispala 10 anführen. Davon verschieden ist die Schreibung der Melodie oder die musikalischen Noten. Man nahm, nach Marcianus Capella, 18 Klänge an, für deren jeden man ein besonderes Zeichen erfunden hatte. Sie wurden über die Worte geschrieben und auf 2 Linien gestellt, deren oberste für den Gesang und die unterste für das Accompagnement waren. Dieser alten Zeichen bediente man sich bis in das 11. Jahrhundert, in welchem Guido von Arezzo die noch jetzt gebräuchlichen Notenlinien erfand, während er die Noten nur aus Punkten bestehen ließ ohne Bezeichnung der Dauer, welche ihnen erst Johann de Muris, ein Franzose, durch verschiedene Gestalt der Noten im 14. Jahrhundert verlieh.

Sonach war nur die dithyrambische oder mesoidische Melopöie Musik im eigentlichen Sinne, obgleich auch sie mehr als unsere heutige Musik sich der Deklamation näherte, die tragische Melopöie dagegen — und dies ist die neue Behauptung, die er aufstellt, und die er nun ausführlich zu beweisen sich anschickt — war mehr deklamatorischer Vortrag als eigentlicher Gesang, ebenso der tragische „Tanz" mehr Gebärde als Tanz.

V. Erläuterung einiger Stellen des 6. Hauptstücks der Aristotelischen „Dichtkunst". Von dem Gesange der lateinischen Verse oder dem carmen.

Nach dem jedenfalls richtigen Satz: „Nichts kann die Wahrheit eines Grundsatzes besser beweisen, als wenn man sieht, daß durch die Anwendung desselben Dinge aufgeklärt werden, die sonst undeutlich bleiben würden", begiebt er sich an eine neue Auslegung folgender Stelle des Aristoteles: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer vollständigen und den gehörigen Umfang habenden Handlung. Diese Nachahmung geschieht ohne Hilfe der Erzählung und in einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache, deren verschiedne Annehmlichkeiten aber aus verschiednen Quellen fließen. Die Tragödie stellet uns also die Gegenstände selbst vor Augen, durch die sie in uns Schrecken und Mitleid, diese zur Läuterung unserer Leidenschaften so dienlichen Empfindungen, erwecken will. Unter einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache verstehe ich solche Reden, die unter gewisse Abmessungen gebracht und einem Rhythmus unterworfen sind und zusammen eine Harmonie ausmachen. Ich habe gesagt, die verschiednen Annehmlichkeiten der tragischen Sprache flössen aus verschiednen Quellen,

weil es gewisse Schönheiten giebt, die bloß aus dem Metro entspringen, und gewisse, die aus der Melodie entspringen. Da aber die tragische Nachahmung auf dem Theater ausgeübt wird, so muß man auch noch äußerliche Zieraten mit dem Ausdrucke und der Melopöie verbinden. Man sieht leicht, daß ich hier unter dem Ausdrucke die Verse selbst verstehe. Und was die Melopöie anbelangt, von der weiß jedermann, was sie vermag." Nach dem Verfasser bedeutet nun Harmonie die Übereinstimmung des Vortrags mit der musikalischen Begleitung, womit derselbe unterstützt wurde, und für diese hatte bei den Alten der Dichter selbst zu sorgen. Was die Griechen tragische Melodie nannten, das nannten die Römer bisweilen carmen, welches Wort also außer Vers auch etwas über den Vers Geschriebenes mit ausdrückte, wodurch die beim Vortrag zu beobachtenden Abänderungen der Stimme angezeigt wurden. Dies hat man bisher übersehen, weil carmen an anderen Stellen auch bloß Verse bedeutete.

VI. Daß in den Schriften der Alten das Wort „singen" oft „deklamieren", ja sogar auch bloß „reden" bedeute.

Der Ausdruck stammt aus einer früheren Zeit, in der jeder Vortrag von Versen mit einer Art Gesang verbunden war. Sodann bespricht er mehrere Stellen aus lateinischen Schriftstellern, in denen der dramatische Vortrag Gesang genannt wird.

VII. Neue Beweise, daß die theatralische Deklamation der Alten komponiert und in Noten geschrieben wurde. Ein Beweis, der daher genommen wird, weil den Schauspieler, welcher recitierte, Instrumente begleiteten.

Der Beweis wird scharfsinnig genug unter andern aus folgender Stelle des Cicero geführt (im 1. Buch der Tuskulanen): „Wenn ich diesen Schatten (das Gespenst des Polydorus) so richtige dramatische Verse (septenarios) recitieren und mit den Instrumenten so wohl übereinstimmen höre, so kann ich mir es schwerlich einbilden, daß er so viel Martern auszustehen habe, als er sagt." In seinem Alter nötigte Roscius den seinen Vortrag begleitenden Flötenspieler, ein langsameres Tempo zu nehmen. Der leidenschaftliche Redner Cajus Gracchus ließ sich von einem Instrumentisten, der sich hinter ihn stellen mußte, von Zeit zu Zeit den gehörigen Ton angeben, und andere Redner müssen seinem Beispiele, obgleich Cicero dieses Soufflieren des Tones für ungeziemend erklärte, gefolgt sein, da die begleitende Flöte einen besonderen Namen (tonorium) hatte. Wenn dies selbst Redner thaten, so ist es um so mehr von dem Schauspieler anzunehmen. Du Bos vermutet auch eine Verschiedenheit der Begleitung bei den Monologen (oder cantica) und bei den Dialogen.

VIII. Von den Blas- und Saiteninstrumenten, deren man sich bei dem Accompagnieren bediente.

Auf einem von Bartholinus veröffentlichten Basrelief, welches eine dramatische Scene darstellt, steht im Hintergrund ein Flötenspieler. Die

Flöte in verschiedenen Formen war das dabei gebräuchlichste Instrument. „Gleichwohl aber brauchte man auch manchmal solche Instrumente dabei, wo die Saiten über eine Höhlung gezogen waren, welche ohngefähr eben die Wirkung hatte, welche unsere Resonanzboden haben. Nach dem diese Höhlung gestaltet war, nach dem der innere Teil derselben von dieser oder jener Figur war, nach dem bekamen auch diese Instrumente verschiedene Namen, deren einige testudines (Schildkröten) und andere citharae, das ist Leiern oder Cithern genannt wurden." Man wechselte mit der Form der Instrumente je nach dem Inhalt des zu begleitenden Textes, je nachdem dieser lustig oder traurig oder aus beiden gemischt war.

IX. Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Deklamation befunden. Von den Komponisten der Deklamation. Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben.

„Es ist außer Zweifel, daß die tragische Deklamation der Alten weit gesetzter und viel harmonischer gewesen als ihre komische Deklamation." Letztere näherte sich viel mehr der Sprache des gewöhnlichen Lebens. Auch alle übrigen Beigaben der scenischen Ausstattung waren im Lustspiel wesentlich andere als im Trauerspiel, z. B. die Fußbekleidung und die Masken. „Die Kunst, die Deklamation der theatralischen Stücke zu komponieren, machte in Rom eine besondere Profession aus", und diese Komposition wurde durch besondere Accente schriftlich fixiert. In einer bekannten Stelle im 7. Buch des Livius heißt es von der Entstehung der römischen Schauspiele: „Man hatte daher die Schauspieler, die man damals auf unsrer Bühne sah, aus Hetrurien müssen kommen lassen, und diese spielten nach der Art ihres Landes, das ist, sie machten ihre Gebärden so ziemlich nach dem Takte der Blasinstrumente und recitierten Verse, die aber noch keine komponierte Deklamation hatten, nach welcher sie ihre ganze Aktion hätten einrichten müssen. Weil aber unsere jungen Leute an der Kunst der theatralischen Vorstellungen einen großen Geschmack fanden, so ward sie in kurzem vollkommener. Anfangs hatte man nur Verse aus dem Stegreif recitiert, bald darauf aber lernte man vollständige Stücke machen, und zu der Zeit des Dichters Andronicus hatte man auch schon (514 nach Gründung Roms) die Recitation einiger von diesen Stücken abgemessen und die Noten zur Bequemlichkeit der Flötenspieler darüber geschrieben, wornach sich denn die ganze Aktion richten mußte."

X. Fortsetzung der Beweise, daß die Alten ihre Deklamation in Noten geschrieben. Von den Veränderungen, die zu den Zeiten des Augustus in der Deklamation gemacht worden. Die Veränderungen, welche unter Ludwig XIV. mit dem Tanze und der Musik vorgenommen worden, werden damit verglichen.

Jene Veränderungen unter Augustus bestanden im wesentlichen darin, daß die Begleitung des Vortrags sich mehr hervordrängte, die Instrumente künstlicher, das Tempo schneller wurde, das ganze Wesen des Vortrags sinnlicher, üppiger. Ähnlich unter Ludwig XIV, besonders durch Lulli.

XI. Die Römer teilten oft die theatralische Deklamation zwischen zwei Schauspieler, deren einer recitierte, indem der andere die Gebärden machte.

Auch diese überraschende Behauptung ist dem Du Bos eigen und neu und wird von ihm scharfsinnig und gründlich bewiesen, zunächst aus einer Erzählung des Livius von dem Tragiker Andronicus, der seine Stücke selbst spielte. Weil man so oft Da capo rief, daß er ganz heiser wurde und nicht mehr deklamieren konnte, so ließ es sich das Volk gefallen, daß ein Sklave vor dem Instrumentisten deklamierte, während er selbst nur die Gebärden machte. „Man kam also", fährt Livius fort, „auf den Einfall, die Deklamation zwischen zwei Schauspieler zu teilen und, so zu reden, nach dem Takte der Gebärden recitieren zu lassen. Dieser Gebrauch ist auch so durchgängig angenommen worden, daß die Schauspieler nun weiter nichts als die dialogischen Zeilen selbst recitieren." So deutlich diese Stelle ist, so sehr hat man sich bemüht, sie anders auszulegen, weil die Sitte einer solchen Teilung doch gar zu sonderbar schien. Aber diese Stelle ist nicht die einzige. Valerius Maximus erzählt dieselbe Begebenheit fast mit denselben Worten. Lucian, Donat, Isidor bestätigen diese Sitte. Es werden mehrere Gründe (die Größe, die schwache Beleuchtung, das Maskenspiel der antiken Bühne) angeführt, um dieselbe weniger auffallend erscheinen zu lassen.

XII. Von den Masken der alten Schauspieler.

In Griechenland hatte Äschylus den Gebrauch der Masken eingeführt, in Rom Roscius Gallus, um den Fehler seiner schielenden Augen zu verbergen. Sie stellten nicht bloß die Gesichter vor, sondern den ganzen Kopf, wie sich aus der bekannten Äsopischen Fabel vom Fuchs und der Maske ergiebt. Wenn ernste und heitre Scenen im Stücke wechselten, so zeigte auch die Maske diese beiden Seiten, rechts und links, und die Schauspieler verwandten eine besondere Aufmerksamkeit darauf, immer die entsprechende Seite dem Publikum zuzukehren.*) Die Masken hatten eine Vorrichtung, um die Stimme zu verstärken, die bei der Größe der antiken Bühne, bei der ohnehin das Gebärdenspiel dem Zuschauer verloren ging, notwendig war: der Mund war mit Erz, später mit einer Art Marmor eingefaßt.

XIII. Von der Saltation oder der Kunst der Gebärden, welche von einigen Schriftstellern die hypokritische Musik genannt wird.

Er geht nunmehr zu dem versprochenen Beweise über, daß „tanzen" neben seiner gewöhnlichen Bedeutung bei den Alten auch die des Gebärdenspiels gehabt habe. Nach Athenäus soll Telestes der Erfinder dieser Art des stummen Spiels gewesen sein. Mehreres in diesem Abschnitt berührt sich mit Lessings Forschungen über die Pantomimen und über die Chironomie, welche letztere, nach Lessing und Du Bos, mannigfacher und

*) Vgl. dagegen A. W. Schlegels Werke, herausgeg. v. Böcking, V, S. 61 f.

systematischer bei den alten Schauspielern als bei den unsrigen gewesen sein soll.

XIV. Von der theatralischen Saltation. Wie der Schauspieler, welcher die Gebärden machte, mit dem Schauspieler, welcher recitierte, übereintreffen konnte. Von dem Tanze des Chorus.

Auch die zu machenden Gebärden wurden schriftlich fixiert; wie, weiß der Verfasser nicht zu sagen, doch beweist ein neueres Buch, die Choreographie des Feuillée, die Möglichkeit der Sache. Diese Kunst wurde in besonderen Schulen gelehrt und war streng geregelt, jede Willkür ausgeschlossen. Die Gebärden wurden streng nach dem Takt gemacht, demselben, nach welchem der andere Schauspieler deklamierte. Was er über die Tanzbewegungen des Chors bemerkt, ist die noch jetzt geläufige Ansicht von der Sache: es war Gebärdenspiel mit geordneten Bewegungen im Schritte.

XV. Anmerkungen über die Art und Weise, wie dramatische Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden. Von der starken Neigung, welche die Griechen und Römer für das Theater hatten. Von dem Fleiße, den die Schauspieler auf ihre Kunst wendeten, und den Belohnungen, die ihnen erteilt wurden.

Der Verfasser kommt zunächst wieder auf das Auffallende der Teilung von Deklamation und Gebärdenspiel, zu dessen Erklärung er unsere Oper, unsere Marionetten und die von La Grille um 1674 erfundene Puppenoper in Paris anführt. Der Aufwand der Alten für ihre Schauspiele, die lange Dauer dieser sonderbaren Einrichtung beweisen hinlänglich, daß sie ihre Vorzüge gehabt haben muß. Von der Leidenschaft der Alten für das Schauspiel zeugt unter andern die Stelle des Ammianus Marcellinus (unter Konstantin): „In wie wenigen von unsern Häusern werden noch die freien Künste getrieben! Man höret weiter nichts als singen und Instrumente spielen. Anstatt eines Philosophen läßt man einen Sänger kommen und statt eines Redners einen Lehrer der Schauspielkunst. Man verschließt die Bibliotheken auf immer, so wie man die Gräber verschließt. Man denkt auf nichts als auf Verfertigung außerordentlich großer Leiern, Hydraulicorum, Flöten von allerlei Art und aller der Instrumente, welche die Gebärden der Schauspieler zu regieren dienen." Außerordentliche Sorgfalt wurde auf die Einübung der Deklamation, auf die Schulung, Ausbildung und Erhaltung der Stimme, auch von den Rednern, verwandt.

XVI. Von den Pantomimen oder den Schauspielern, welche, ohne zu reden, spielten.

Die Ausführung deckt sich meist mit Lessings Abhandlung über diesen Gegenstand (in Bd. 14).

XVII. Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortrefflichkeit ihrer Gesänge

Die Bühne der Römer war 8 Jahrhunderte lang, von Andronicus an (514 nach Gründung Roms) bis zur Einnahme Roms durch Totila 546 n Chr.) geöffnet. Die Vortrefflichkeit ihrer Gesänge, die wir nicht

mehr haben, wird aus der Vortrefflichkeit der römischen Kirchengesänge erwiesen, die, nach Du Bos, aus jenen hervorgegangen sind.

XVIII. Betrachtungen über die Vorteile und Unbequemlichkeiten, welche bei der komponierten Deklamation der Alten gewesen.

„Erstlich verhinderte der Gebrauch der Alten, daß die Schauspieler den Versen, die sie recitierten, keinen falschen Sinn geben konnten, welches auch sonst bei denen nicht unterbleibt, die noch die mehrste Einsicht haben. Zweitens gab ein geschickter Komponist der Deklamation den Schauspielern Ausdrücke und Schönheiten an die Hand, die sie nicht immer von sich selbst zu erfinden fähig waren.“ Die Unbequemlichkeiten bringt er nur als Einwürfe vor, die er zu widerlegen sich bemüht.

K. Borberger.

Aus den „Kritischen Nachrichten“ 1751.

Nachtrag zu IV, 1, S. 48. 55.

La Zingarella ò gli amori di Don Giovanni de Carcama e Donna Costanza d'Azevedo, nova Istoria, tradotta dall' originale Spagnuolo da Don Clemente Romani, in Italiano, attuale Maestro delle ambe due lingue in Lipsia. Stampato a Lipsia da Federico Lanckisch Eredi, 1751. In Okt. 7½ Bogen.

Ein Italiener braucht kein Hexenmeister zu sein, um Spanisch zu können. Wir würden es also ohne Bedenken dem Herrn Romani auf sein Wort geglaubt haben, daß er in dieser mit seiner Muttersprache so verwandten Sprache eine beträchtliche Stärke besitze, wenn es ihm nicht gefallen hätte, seine Geschicklichkeit durch dieses Werkchen selbst verdächtig zu machen.

Michael de Cervantes Saavedra ist auch unzähligen bekannt, die ihn in seiner Sprache nicht lesen können; wenigstens kennen sie ihn als den Verfasser des Don Quixote. Die aber, die sich mit dem spanischen Witze etwas näher bekannt gemacht haben, kennen ihn aus noch andern Meisterstücken, welche ihn, auch ohne jene abenteuerliche Geschichte, eines ewigen Namens versichern würden. Seine „neuen Beispiele“ verdienen darunter eine vorzügliche Stelle, und die erste aus diesen Novelas Exemplares, La Gitanilla, ist es, welche uns Herr Romani hier aus dem Spanischen übersetzt zu haben überreden will. Dieses schon ist ein großer Beweis wider ihn, daß er nicht einmal den Verfasser an-

1 ff. Zuerst gedruckt in den „Kritischen Nachrichten“ 1751, 7. St., vom 12. Februar, S. 54 bis 56. Die Zigeunerin oder die Liebe des Herrn Johann von Carcama und der Dame Konstanze von Azevedo, neue Geschichte, aus dem spanischen Original ins Italienische übersetzt von Herrn Clemens Romani, gegenwärtig Lehrer beider Sprachen in Leipzig. Gedruckt zu Leipzig bei Friedrich Lanckisch Erben. — Die hier erwähnte Novelle gab den Stoff zu Webers „Preziosa“. — 19. Seine neuen Beispiele, vielmehr: Musternovellen. Vgl. IV, 1, S. 153 die Anzeige aus der Vossischen (Berlinischen) Zeitung vom 12. Dezember 1752.

geben kann, und von der spanischen Urschrift als von etwas redet, welches ihm durch ein besonderes Glück in die Hände gefallen sei, da von diesen „neuen Beispielen“ doch eine ganz neue holländische Auflage von 1739 in jedermanns Händen ist. Doch dieses ist nicht das einzige, was ihn verdächtig macht. Man darf seine Übersetzung nur mit dem Original zusammen halten, wenn man von seinem kleinen Betruge völlig überzeugt sein will, welchen wir ihm so hoch nicht anrechnen würden, wenn uns der Titel eines spanischen Sprachmeisters, den er sich beilegt, nicht das Recht gäbe, etwas schärfer mit ihm zu verfahren.

Wir wollen eine kleine Probe anführen, die unsre Beschuldigung rechtfertigen mag. Gleich nach dem ersten Romanse heißt es im Spanischen: El cantar de Preciosa fue para admirar à quantos la escuchavan: unos dezian: Dios te bendiga la muchacha, otros: Lastima es, que esta moçuela sea Gitana. En verdad en verdad que merecia ser hija de un gran señor. Otros avia mas groseros, que dezian: Dexen crecer à la rapaza, que ella harà de la suyas, à fè que se và añudando en ella gentil red barredera, para pescar coraçones. Otro mas humano, mas basto, y mas modorro, viendola andar tan ligera en el bayle, le dixo: A ello hija, à ello; andad amores, y pisad el polvito à tan menudito. Dieses heißt bei dem Italiener: Preciosa cantò si bene, che rapì tutti quelli, che l'intesero. Gli uni li dauono benedizzioni, gli altri dicevono, esser peccato, che nata sia Egizziana, essendo degna d'altra nascita, altri si servivono d'altri termini, dicendo che cresciuta, che sarebbe si vedrebbe la sconda Arpia, lasciatela solamente crescere e vedrete cosa saprà fare, diceuono fra di loro. Li suoi occhi sono molto più proprii per li larcini, che le sue mani: e giudicando per le sue nascenti, e grazziose fattezze, ch'attraggono di già i cuori di tutt' í viventi, si prevedeva ben, esser nata per accattivarseli, e farli Schiavi: che prepara buschate invingibil' à coloro, che sel accosteranno da Vicino e pochi ne li scaparanno. Was für eine abgeschmackte Verwirrung ist nicht in der spanischen sinnreichen Kürze entstanden! Der letzte und artigste Gedanke: So recht, Mägdchen! kommt ihr Liebesgötter, und berühret den Staub so leicht! ist gar weggeblieben. Damit wir aber deutlich zeigen, woraus eigentlich Herr Romani übersetzt hat, so wollen wir eben die Stelle aus der fran-

zösischen Übersetzung des Abts de Chassonville anführen: Pretiosa chanta si bien, qu'elle ravit tous ceux qui l'entendirent. Les uns lui donnoient des benedictions. Les autres disoient que c'etoit dommage qu'elle fut née Egyptienne, qu'elle etoit digne d'une autre naissance. Les plus penetrans tenoient un autre langage. Qu'on la laisse seulement croitre la petite Harpie, disoient-ils, qu'on la laisse seulement croitre, et l'on verra ce qu'elle saura faire. Ses yeux sont bien plus propres pour les larcins que ses mains: et à en juger par ces charmes naissans, qui lui attirent deja les souffrages de tout le monde, on entrevoit bien qu'elle est faite pour faire des Esclaves; qu'elle prépare des embuches qui seront funestes à ceux qui la verront de trop près, et que peu de cœurs lui echaperont. Herr Romani muß nicht gewußt haben, daß beinahe alle französische Übersetzungen nach diesem Muster der Richtigkeit verfertiget sind, sonst würde er sich schwerlich auf seinen Vorgänger so sehr verlassen haben, daß er ihn uns für das Original verkaufen will. Was Wunder also, daß er in alle Fehler des Franzosen gefallen ist? wovon wir eine große Menge anführen könnten, die wir aber deswegen übergehen, weil sie nicht auf unsern italienischen Übersetzer fallen können, auf welchen nur der einzige fällt, daß er es gar nicht aus dem Spanischen übersetzt hat.

Von diesem kleinen Roman selbst wollen wir itzo nichts gedenken, weil wir Hoffnung haben, bald mit mehrerm von den „neuen Beispielen“ des Cervantes sprechen zu können, wenn die deutsche Übersetzung aus dem Spanischen, die, wie wir wissen, in der Arbeit ist, an das Licht kommen wird.

25 f. die deutsche Übersetzung, von Lessing selbst, sie erschien jedoch nicht. Vgl. die erwähnte Anzeige aus der Vossischen Zeitung, unter der ich meinen Zweifel an Lessings Autorschaft nunmehr werde fallen lassen müssen.

Madrid. Im verwichenen Jahre gab allhier Don Augustin de Montiano y Layando, beständiger Direktor der Akademie der Historie allhier und Mitglied der Königl. spanischen Akademie, ein Buch von 255 Seiten, in Duodez, unter dem Titel: Discurso sobre las Tragedias Espagnolas etc. heraus. Er kündiget in diesem Buche ein Werk an, worinnen er die Ehre des spanischen Theaters retten und zeigen will, daß Spanien sich hierinnen ganz wohl mit Frankreich, Italien und England in Vergleichung stellen könne. Er eifert auch wider den Verfasser des Theatre Espagnol, welches 1738 zu Paris herausgekommen, und worinne der Verfasser desselben behaupten will, den Spaniern wären die Trauerspiele unbekannt, und man könne einige von ihren Stücken, welche zwar den Namen der Trauerspiele führten, als z. E. Celestina und Helena, nicht mit Recht Trauerspiele nennen, weil sie höchstens nur für Romane in Gesprächen könnten gehalten werden. De Montiano wirft also dem Verfasser vor, er habe von der Sache geurteilet, ohne eine Kenntnis davon erlangt und die besten spanischen Dichter gelesen zu haben. Dieses ist eine endemische Seuche unter den Kunstrichtern und witzigen Köpfen in Frankreich. Sie machen es mit ihren Nachbarn gegen Morgen ebenso, und ihr Abscheu vor allen fremden Sprachen, welchen das Vorurteil für ihre Nation beständig unterhält, wird auch sobald keine Mittel wider diese Krankheit anschlagen lassen. Wenn der Verfasser des Theatre Espagnol nur, wie es seine Schuldigkeit erforderte, die ganz bekannte Bibliothek des Don Nicolas Antoine nachgeschlagen

1 ff. Zuerst gedruckt in den „Kritischen Nachrichten" 1751, St. 24, vom 11. Juni 1751, S. 185 f. Vgl. unten den Auszug aus Montianos „Virginia" in der „Theatralischen Bibliothek". — 2. Layando, so statt des richtigen: Luyando. — 4—5. Discurso sobre las Tragedias Espagnolas, Unterredung über die spanischen Trauerspiele. — 9 f. Theatre Espagnol, Du Perron de Castera, Extraits de plusieurs pieces du Theatre Espagnol; avec des Reflexions et la Traduction des Endroits les plus remarquables. — 18. endemische, heimische. — 25. Bibliothek des Don Nicolas Antoine, Nikolaus Antonio, Neue spanische Bibliothek.

hätte, so würde er eine ziemliche Anzahl spanischer Dichter gefunden haben, welche Trauerspiele geschrieben, die man noch itzo, wiewohl verändert, in Spanien aufführet. Er wundert sich auch, daß der Verfasser des Theatre Espagnol die Celestina unter die Tragödien rechnet, da sie doch, als sie 1739 zu Sevilien war gedruckt worden, den Titel einer Tragikomödie führete. Er beweiset, daß man schon von 1533 an gute Trauerspiele in Spanien findet, als z. E. la Venganza de Agamemnon und Hecuba triste, welche beide Fernand Perez de Oliva in Prosa verfertiget hat. Er geht hierauf alle spanische Trauerspiele durch, welche von dieser Zeit an herausgekommen, und beurteilet sie, da er denn gestehet, daß viel schlechte darunter sind. Unter die wohlgeratenen werden hier die zwei Trauerspiele des Antonio de Silva, la Nise lastimosa und la Nise laureada von 1575 gezählet. Hingegen werden wieder andere getadelt, als des Hauptmanns Alphonso Virues fünf Trauerspiele, des sonst berühmten Fr. Lope Felix de Vega Carpio sechs Trauerspiele, das Trauerspiel Paulino, welches 1740 zu Madrid herausgekommen, und andere. Von den neuern lobt er den Don Ignazo de Lussan und die Übersetzung des Cinna des Corneille durch den Marquis de St. Jean. In dem zu Madrid 1735 gedruckten Verzeichnisse der spanischen Komödien, deren Anzahl sich auf 4409 beläuft, und worunter sehr viel schlechte sein müssen, hat man die Tragödien und Tragikomödien unter den Titel Komödien mit Unrecht gesetzt. Endlich macht Don Montiano sich auch über den Herrn von Voltaire her, welcher behauptet, daß die Franzosen zuerst die Schaubühne wieder hergestellet. Er leugnet dieses, und spricht diesen Ruhm seiner Nation zu.

---

5. 1739, muß heißen: 1539. — 8 f. la Venganza de Agamemnon, die Rache des Agamemnon; Hecuba triste, die traurige Hecuba. Der Verfasser arbeitete beide Stücke nach Sophokles (Elektra) und Euripides; er war aus Cordova gebürtig, lebte im 16. Jahrh. und seine Werke erschienen, von dem berühmten Geschichtschreiber Ambrosio de Morales herausgegeben, zu Cordova 1586 in 4°. — 13 f. la Nise lastimosa, die bedauernswürdige Nise; la Nise laureada, die lorbeergekrönte Nise. Der Name des Verf. ist ein angenommener; er heißt Hieronymus Bermudez († gegen 1580). Die beiden Stücke erschienen 1577, nicht 75. — 15 f. Alphonso Virues, er wird gewöhnlich Christoval (Christoph) de Virues genannt (vgl. Hamburger Dramaturgie, Schluß von St. 62), gebürtig aus Valencia, im 16. Jahrh. Jene 5 Trauerspiele erschienen 1609. — 17. das Trauerspiel Paulino, von Thomas de Añorbe y Corregèl, zu Anfang des 18. Jahrh., Kapellan an einem Kloster zu Madrid. — 24. Don Montiano, Montiano wendet sich gegen eine Behauptung, die Voltaire in der Vorrede zum „Ödipus“ aufgestellt hatte: „Les Français sont les premiers d'entre les nations modernes, qui ont fait revivre ces sages règles du théâtre: les autres peuples ont été longtemps sans vouloir recevoir un joug qui paraissait si sévère.“ (Paris 1817, II, S. 51.)



Titelbild der Original-Ausgabe der Theatralischen Bibliothek.

Gotth. Ephr. Leßings

Theatralische Bibliothek.



Erstes Stück.

Berlin,
bey Christian Friederich Voß, 1754.

Nachbildung des Originaltitels.

Vorrede.

Man wird sich der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ erinnern, von welchen im Jahr 1750 vier Stück zum Vorschein kamen. Nicht der Mangel der guten Aufnahme, sondern andere Umstände machten ihnen ein zu kurzes Ende. Ich könnte es beweisen, daß Leute von Einsicht und Geschmack öffentlich die Fortsetzung derselben gewünscht haben. Und soviel man auch von dergleichen öffentlichen Wünschen nach Gelegenheit ablassen muß, so bleibt doch noch immer so viel davon übrig, als hinlänglich ist, mein gegenwärtiges Unternehmen zu rechtfertigen.

Man sieht leicht, daß ich hiermit diese Theatralische Bibliothek als eine Folge gedachter Beiträge ankündigen will. Ich verliere mich, nach dem Sprichworte zu reden, nicht mit meiner Sichel in eine fremde Ernte, sondern mein Recht auf diese Arbeit ist gegründet. Von mir nämlich schrieb sich nicht nur der ganze Plan jener periodischen Schrift her, so wie er in der Vorrede entworfen wird, sondern auch der größte Teil der darin enthaltenen Aufsätze ist aus meiner Feder geflossen. Ja, ich kann sagen, daß die fernere Fortsetzung nur dadurch wegfiel, weil ich länger keinen Teil daran nehmen wollte.

Zu diesem Entschlusse brachten mich teils verschiedene allzu kühne und bittere Beurteilungen, welche einer von meinen Mitarbeitern einrückte, teils einige kleine Fehler, die von Seiten seiner gemacht wurden, und die notwendig dem Leser von den Verfassern überhaupt einen schlechten Begriff beibringen mußten. Er übersetzte zum Exempel die „Clitia“ des Machiavells. Ich konnte mit

1. Vorrede. Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. — 26. Machiavell. Niccolo Macchiavelli (1469—1527), berühmter italienischer Staatsmann und Geschichtschreiber.

der Wahl dieses Stücks in gewisser Absicht ganz wohl zufrieden sein, allein mit seinem Vorberichte hatte ich Ursache, es ganz und gar nicht zu sein. Er sagte unter andern darinne: „Fragt man mich, warum ich nicht lieber ein gutes als ein mittelmäßiges Stück gewählt habe, so bitte ich, mir erst ein gutes Stück von dem italienischen Theater zu nennen.“ — — Diese Bitte machte mich so verwirrt, daß ich mir nunmehr beständig vorstellte, ein jeder, der in der welschen Litteratur nur nicht ganz und gar ein Fremdling sei, werde uns zurufen: „Wenn ihr die Bühnen der übrigen Ausländer nicht besser kennt als die Bühne der Italiener, so haben wir uns feine Dinge von euch zu versprechen!“

Was war also natürlicher, als daß ich die erste die beste Gelegenheit ergriff, mich von einer Gesellschaft loszusagen, die gar leicht meinen Entwurf in der Ausführung noch mehr hätte verunstalten können? Ich nahm mir vor, meine Bemühungen für das Theater in der Stille fortzusetzen und die Zeit zu erwarten, da ich das allein ausführen könnte, von welchem ich wohl sahe, daß es gemeinschaftlich mit andern nicht allzu wohl auszuführen sei.

Ich weiß nicht, ob ich mir schmeicheln darf, diese Zeit itzt erreicht zu haben. Wenigstens kann ich versichern, daß ich seitdem nicht aufgehöret habe, meinen erstern Vorrat mit allem zu vermehren, was, nach einer kleinen Einschränkung des Plans, zu meiner Absicht dienlich war.

Diese Einschränkung bestand darinne, daß ich den „Beiträgen“, welche ihrer ersten Anlage nach ein Werk ohne Ende scheinen konnten, eine Anzahl mäßiger Bände bestimmte, welche zusammengenommen nicht bloß einen theatralischen Mischmasch, sondern wirklich eine kritische Geschichte des Theaters zu allen Zeiten und bei allen Völkern, obgleich ohne Ordnung weder nach den einen noch nach den andern, enthielten. Ich setzte mir also vor, nicht alles aufzusuchen, was man von der dramatischen Dichtkunst geschrieben habe, sondern das Beste und Brauchbarste; nicht alle und jede dramatische Dichter bekannt zu machen, sondern die vorzüglichsten, mit welchen entweder eine jede Nation als mit ihren größten pranget, oder welche wenigstens Genie genug hatten, hier und da glückliche Veränderungen zu machen. Und auch bei diesen wollte ich mich bloß auf diese von ihren Stücken einlassen, welchen sie den größten Teil ihres Ruhms zu danken haben. Mein vornehmstes Augenmerk blieben aber dabei noch immer die Alten,

mit welchen ich das noch gewiß zu leisten hoffe, was ich in der Vorrede zu den „Beiträgen“ versprochen habe.

Zweierlei wird man daselbst auch noch versprochen finden, womit ich mich aber itzt ganz und gar nicht abgeben will. Erstlich werde ich es nicht wagen, die dramatischen Werke meiner noch lebenden Landsleute zu beurteilen. Da ich mich selbst unter sie gemengt habe, so habe ich mich des Rechts, den Kunstrichter über sie zu spielen, verlustig gemacht. Denn entweder sie sind besser, oder sie sind geringer als ich. Jene setzen sich über mein Urteil hinweg, und was diese ihre Leser bitten, das muß ich die meinigen gleichfalls noch bitten:

— — — Date crescendi copiam
Novarum qui spectandi faciunt copiam
Sine vitiis — —

Zweitens werde ich keine Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande der verschiedenen Bühnen in Deutschland mitteilen: teils weil ich für die wenigsten derselben würde stehen können, teils weil ich unsern Schauspielern nicht gern einige Gelegenheit zur Eifersucht geben will. Sie brauchen zum Teil wenigstens ebensoviel Ermunterung und Nachsicht als unsre Schriftsteller.

Was die äußerliche Einrichtung dieser Theatralischen Bibliothek anbelangt, so ist weiter dabei nichts zu erinnern, als daß immer zwei Stück einen kleinen Band ausmachen sollen. Der letzte Band, von welchem ich aber noch nicht bestimmen kann, welcher es sein wird, soll eine kurze chronologische Skiagraphie von allem, was in den vorhergehenden Bänden vorgekommen ist, enthalten und die nötigen Verbindungen hinzuthun, damit man die Schicksale der dramatischen Dichtkunst auf einmal übersehen könne. An keine gewisse Zeit werde ich mich dabei nicht binden, wohl aber kann ich versichern, daß mir selbst daran liegt, sobald es sich thun läßt, zustande zu kommen.

---

12 ff. Gebt denen, welche euch Gelegenheit bieten, neue [Schauspiele] ohne Fehler zu sehen, Gelegenheit zu wachsen. Aus dem Prolog zu Terenz' Heautontimorumenos [Selbstquäler], V. 28—30. — 25. Skiagraphie, Umriß, Skizze.

I.

Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele.

Neuerungen machen, kann sowohl der Charakter eines großen Geistes als eines kleinen sein. Jener verläßt das Alte, weil es unzulänglich oder gar falsch ist, dieser, weil es alt ist. Was bei jenem die Einsicht veranlaßt, veranlaßt bei diesem der Ekel. Das Genie will mehr thun als sein Vorgänger, der Affe des Genies nur etwas anders.

Beide lassen sich nicht immer auf den ersten Blick von einander unterscheiden. Bald macht die flatterhafte Liebe zu Veränderungen, daß man aus Gefälligkeit diesen für jenes gelten läßt, und bald die hartnäckige Pedanterei, daß man, voll unwissenden Stolzes, jenes zu diesem erniedriget. Genaue Beurteilung muß mit der lautersten Unparteilichkeit verbunden sein, wenn der aufgeworfene Kunstrichter weder aus wollüstiger Nachsicht, noch aus neidischem Eigendünkel fehlen soll.

Diese allgemeine Betrachtung findet hier ganz natürlich ihren Platz, da ich von den Neuerungen reden will, welche zu unsern Zeiten in der dramatischen Dichtkunst sind gemacht worden. Weder das Lustspiel noch das Trauerspiel ist davon verschont geblieben. Das erstere hat man um einige Staffeln erhöhet und das andre um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, daß die Welt lange genug in dem Lustspiele gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe: man kam also auf den Einfall, die Welt endlich einmal auch darinne weinen und an stillen Tugenden ein edles

2 f. Abhandlungen 2c. Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754.

Vergnügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, daß nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten: man suchte sich also aus dem Mittelstande Helden und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte.

Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das rührende Lustspiel, und seine Widersacher das weinerliche nennen.

Aus der zweiten Veränderung entstand das bürgerliche Trauerspiel.

Jene ist von den Franzosen und diese von den Engländern gemacht worden. Ich wollte fast sagen, daß sie beide aus dem besondern Naturelle dieser Völker entsprungen zu sein scheinen. Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer größer scheinen will, als es ist. Der Engländer ist ein anders, welches alles Große zu sich herniederziehen will. Dem einen ward es verdrießlich, sich immer auf der lächerlichen Seite vorgestellt zu sehen; ein heimlicher Ehrgeiz trieb ihn, seinesgleichen aus einem edeln Gesichtspunkte zu zeigen. Dem andern war es ärgerlich, gekrönten Häuptern viel voraus zu lassen; er glaubte bei sich zu fühlen, daß gewaltsame Leidenschaften und erhabne Gedanken nicht mehr für sie als für einen aus seinen Mitteln wären.

Dieses ist vielleicht nur ein leerer Gedanke, aber genug, daß es doch wenigstens ein Gedanke ist! — — Ich will für diesesmal nur die erste Veränderung zu dem Gegenstande meiner Betrachtungen machen und die Beurteilung der zweiten auf einen andern Ort sparen.

Ich habe schon gesagt, daß man ihr einen doppelten Namen beilegt, welchen ich auch sogar in der Überschrift gebraucht habe, um mich nicht durch die bloße Anwendung des einen so schlechtweg gegen den Begriff des andern zu erklären. Das weinerliche Lustspiel ist die Benennung derjenigen, welche wider diese neue Gattung eingenommen sind. Ich glaube, obschon nicht hier, sondern anderwärts das Wort weinerlich, um das französische larmoyant auszudrücken, am ersten gebraucht zu haben. Und ich wüßte es noch itzt nicht besser zu übersetzen, wenn anders der spöttische Nebenbegriff, den man damit hat verbinden wollen, nicht

4. den tragischen Stiefel, den griechischen Kothurn, der dazu diente die Gestalt zu erhöhen.

verloren gehen sollte. Man sieht dieses an der zweiten Benennung, wo ihre Verteidiger ihre Rechnung dabei gefunden haben, ihn gänzlich wegzulassen. Ein rührendes Lustspiel läßt uns an ein sehr schönes Werk denken, da ein weinerliches ich weiß nicht was für ein kleines Ungeheuer zu versprechen scheinet.

Aus diesen verschiedenen Benennungen ist genugsam, glaub' ich, zu schließen, daß die Sache selbst eine doppelte Seite haben müsse, wo man ihr bald zu viel und bald zu wenig thun könne. Sie muß eine gute Seite haben, sonst würden sich nicht soviel schöne und scharfsinnige Geister für sie erklären; sie muß aber auch eine schlechte haben, sonst würden sich andre, die ebenso schön und scharfsinnig sind, ihr nicht widersetzen.

Wie kann man also wohl sicherer hierbei gehen, als daß man jeden von diesen Teilen höret, um sich alsdann entweder auf den einen oder auf den andern zu schlagen, oder auch, wenn man lieber will, einen Mittelweg zu wählen, auf welchem sie sich gewissermaßen beide vereinigen lassen? Zum guten Glücke finde ich sowohl hier als da, zwei Sprecher, an deren Geschicklichkeit es wahrhaftig nicht liegt, wenn sie nicht beide recht haben.

Der eine ist ein Franzose und der andre ein Deutscher. Jener verdammt diese neue Gattung, und dieser verteidiget sie; so wahr ist es, daß die wenigsten Erfindungen an dem Orte, wo sie gemacht werden, den meisten Schutz und die meiste Unterstützung finden.

Der Franzose ist ein Mitglied der Akademie von Rochelle, dessen Name sich mit den Buchstaben M. D. C. anfängt. Er hat Betrachtungen über das Weinerlich-Komische geschrieben, welche bereits im Jahre 1749 auf fünf Bogen in klein Oktav herausgekommen sind. Hier ist der völlige Titel: Reflexions sur le Comique-larmoyant, par Mr. M. D. C. Trésorier de France et Conseiller au Présidial de l'Académie de la Rochelle, adressées à M. M. *Arcere et Thylorier* de la même Académie.

Der Deutsche ist der Hr. Prof. Gellert, welcher im Jahr 1751 bei dem Antritt seiner Professur durch eine lateinische Abhandlung Pro Comoedia commovente zu der feierlichen Antrittsrede einlud. Sie ist in Quart, auf drei Bogen gedruckt.

29 ff. Betrachtungen über das Weinerlich-Komische, von Herrn M. D. C., Schatzmeister von Frankreich und Präsidialrat der Akademie von Rochelle, gerichtet an die Herren Arcere und Thylorier von derselben Akademie.

Die Regel, daß man das, was bereits gethan ist, nicht noch einmal thun solle, wenn man nicht gewiß wüßte, daß man es besser thun werde, scheint mir so billig als bequem. Sie allein würde mich daher entschuldigen, daß ich itzt gleich beide Aufsätze meinem Leser übersetzt vorlegen will, wenn dieses Verfahren eine Entschuldigung brauchte.

Mit der Abhandlung des Franzosen, die man also zuerst lesen wird, bin ich ein wenig französisch verfahren, und beinahe wäre ich noch französischer damit umgegangen. Sie ist, wie man gesehen hat, an zwei Nebenmitglieder der Akademie zu Rochelle gerichtet, und ich habe es für gut befunden, diese Anrede durchgängig zu verändern. Sie hat verschiedene Noten, die nicht viel sagen wollen; ich habe also die armseligsten weggelassen, und beinahe hätten sie dieses Schicksal alle gehabt. Sie hat ferner eine Einleitung von sechs Seiten, und auch diese habe ich nicht übersetzt, weil ich glaube, daß sie zu vermissen ist. Beinahe hätte ich sogar den Anfang der Abhandlung selbst übergangen, wo uns mit wenigem die ganze Geschichte der dramatischen Dichtkunst nach dem Pater Brumoy erzählt wird. Doch weil der Verfasser versichert, daß er diese Schritte zurück notwendig habe thun müssen, um desto sichrer und mit desto mehr Kräften auf seinen eigentlichen Gegenstand losgehen zu können, so habe ich alles gelassen, wie es ist. Seine Schreibart übrigens schmeckt ein wenig nach der kostbaren Art, die auch keine Kleinigkeit ohne Wendung sagen will. Ich habe sie größtenteils müssen beibehalten, und man wird mich entschuldigen.

Ohne weitere Vorrede endlich zur Abhandlnng selbst zu kommen, hier ist sie!

Betrachtungen über das Weinerlich-Komische.

Aus dem Französischen des Herrn M. D. C.

„Die Schaubühne der Griechen", das unsterbliche Werk des Pater Brumoy, lehret uns, daß die Komödie, nachdem sie ihre bretterne Gerüste verlassen, ihr Augenmerk auf den Unterricht der Bürger in Ansehung der politischen Angelegenheiten der Regierung gerichtet habe. In dem ersten Alter der Bühne griff man viel

10. Pater Brumoy, Jesuit (1688—1742), schrieb das im vorigen Jahrhundert viel, auch von Schiller, benutzte, Théâtre des Grecs (Theater der Griechen) in 5 Bänden. — 24. kostbaren, pretiösen. — 30. M. D. C. = Monsieur de Chassiron.

mehr die Personen als die Laster an und gebrauchte lieber die Waffen der Satire als die Züge des Lächerlichen. Damals waren der Weltweise, der Redner, die Obrigkeit, der Feldherr, die Götter selbst den allerblutigsten Spöttereien ausgesetzt, und alles ohne Unterscheid ward das Opfer einer Freiheit, die keine Grenzen kannte.

Die erstern Gesetze schränkten diese unbändige Frechheit der Dichter einigermaßen ein. Sie durften sich nicht erkühnen, irgend eine Person zu nennen; allein sie fanden gar bald das Geheimnis, sich dieses Zwangs wegen schadlos zu halten. Aristophanes und seine Zeitgenossen schilderten unter geborgten Namen vollkommen gleichende Charaktere, so daß sie das Vergnügen hatten, sowohl ihrer Eigenliebe als der Bosheit der Zuschauer auf eine feinre Art ein Genüge zu thun.

Das dritte Alter der athenienſischen Bühne war unendlich weniger frech. Menander, welcher das Muster derselben ward, verlegte die Scene an einen eingebildeten Ort, welcher mit dem, wo die Vorstellung geschah, nichts mehr gemein hatte. Die Personen waren gleichfalls Geschöpfe der Erfindung und wie die Begebenheiten erdichtet. Neue Gesetze, welche weit strenger als die erstern waren, erlaubten dieser neuen Art von Komödie nicht das Geringste von dem zu behalten, was sie etwa den ersten Dichtern konnte abgeborgt haben.

Das lateinische Theater machte in der Art des Menanders keine Veränderung, sondern begnügte sich, ihr mehr oder weniger knechtisch nachzuahmen, nach dem das Genie seiner Verfasser beschaffen war. Plautus, welcher eine vortreffliche Gabe zu scherzen hatte, entwarf alle seine Schilderungen von der Seite des Lächerlichen und wäre weit lieber ein Nacheiferer des Aristophanes als des Menanders gewesen, wenn er es hätte wagen dürfen. Terenz war kälter, anständiger und regelmäßiger; seine Schilderungen hatten mehr Wahrheit, aber weniger Leben. Die Römer, sagt der Pater Rapin, glaubten in artiger Gesellschaft zu sein, wann sie den Lustspielen dieses Dichters beiwohnten, und seine Scherze sind nach dem Urteile der Frau Dacier von einer Leichtigkeit und Bescheidenheit, die den Lustspieldichtern aller Jahrhunderte zum Muster dienen kann.

Die persönliche Satire und das Lächerliche der Sitten machten also die auf einander folgenden Kennzeichen der Gedichte

von diesen verschiedenen Arten des Komischen aus, und unter diesen Zügen einzig und allein suchten die Verfasser ihre Mitbürger zu bessern und zu ergötzen. Doch diese letztre Art, welche sich auf alle Stände erstrecken konnte, ward nicht so weit getrieben, als sie es wohl hätte sein können. Wir haben in der That kein Stück, weder im Griechischen noch im Lateinischen, dessen Gegenstand unmittelbar das Frauenzimmer sei. Aristophanes führt zwar oft genug Weibsbilder auf, allein nur immer als Nebenrollen, welche keinen Anteil an dem Lächerlichen haben, und auch alsdenn, wenn er ihnen die ersten Rollen giebt, wie zum Exempel in den „Rednerinnen“, fällt dennoch die Kritik auf die Mannspersonen zurück, welche den wahren Gegenstand seines Gedichts ausmachen.

Plautus und Terenz haben uns nichts als das schändliche und feile Leben der griechischen Buhlerinnen vorgestellt. Diese häßlichen Schilderungen können uns keinen richtigen Begriff von der häuslichen Aufführung des römischen Frauenzimmers machen, und unsre Neugierde wird beständig ein für die Kritik so weitläuftiges und fruchtbares Feld vermissen. Die Neuern, welche glücklicher (oder soll ich vielmehr sagen, verwegener?) waren, haben sich die Sitten des andern Geschlechts besser zu nutze gemacht, und ihnen haben wir es zu danken, daß es nunmehr nicht anders als auf gemeine Unkosten lachen kann.

Das Jahrhundert des Augustus, welches fast alle Arten zur Vollkommenheit brachte, ließ dem Jahrhunderte Ludewigs XIV. die Ehre, die komische Dichtkunst bis dahin zu bringen. Da aber die Ausbreitung des Geschmacks nur allmählich geschieht, so haben wir vorher tausend Irrtümer erschöpfen müssen, ehe wir auf den bestimmten Punkt gelangt sind, auf welchen die Kunst eigentlich kommen muß. Als unbehutsame Nachahmer des spanischen Genies suchten unsre Väter in der Religion den Stoff zu ihren verwegenen Ergötzungen; ihre unüberlegte Andacht unterstand sich, die allerverehrungswürdigsten Geheimnisse zu spielen, und scheute sich nicht, eine ungeheure Vermischung von Frömmigkeit, Ausschweifungen und Possen auf die öffentlichen Bühnen zu bringen.

Hierauf bemächtigte sich, zufolge einer sehr widersinnigen Abwechselung, der Geschmack an verliebten Abenteuern unsrer Scene. Man sahe nichts als Romane, die aus einer Menge Liebshändel zusammengesetzt waren, sich auf derselben verwirren

und zum Erstaunen entwickeln. Alle das Fabelhafte und Unglaubliche der irrenden Ritterschaft, die Zweikämpfe und Entführungen schlichen sich in unsre Lustspiele ein; das Herz ward dadurch gefährlich angegriffen, und die Frömmigkeit hatte Ursache, darüber unwillig zu werden.

Endlich erschien Corneille, welcher dazu bestimmt war, die eine Scene sowohl als die andre berühmt zu machen. „Melite“ brachte eine neue Art von Komödie hervor, und dieses Stück, welches uns itzt so schwach und fehlerhaft scheint, stellte unsern erstaunten Voreltern Schönheiten dar, von welchen man ganz und gar nichts wußte.

Unterdessen muß man doch erst von dem „Lügner“ die Epoche der guten Komödie rechnen. Der große Corneille, welcher den Stoff dazu aus einem spanischen Poeten zog, leistete damit dem französischen Theater den allerwichtigsten Dienst. Er eröffnete seinen Nachfolgern den Weg, durch einfache Verwicklungen zu gefallen, und lehrte die sinnreiche Art, sie unsern Sitten gemäß einzurichten.

Von dem „Lügner“ muß man sogleich auf den Molière kommen, um die französische Scene auf ihrer Staffel der Vollkommenheit zu finden. Diesem bewundernswürdigen Schriftsteller haben wir die siegenden Einfälle zu danken, welche unsre Lustspiele auf alle europäische Bühnen gebracht haben und uns einen so besondern Vorzug vor den Griechen und Römern geben.

Nunmehr sahe man alle Schönheiten der Kunst und des Genies in unsern Gedichten verbunden: eine vernünftige Ökonomie in der Einteilung der Fabel und dem Fortgange der Handlung; fein angebrachte Zwischenfälle, die Aufmerksamkeit des Zuschauers anzufeuern; ausgeführte Charaktere, die mit Nebenpersonen in eine sinnreiche Abstechung*) gebracht waren, um den Originalen desto mehr Vorsprung zu geben. Die Laster des Herzens wurden der Gegenstand des hohen Komischen, welches dem Altertume und, vor Molièren, allen Völkern Europens unbekannt war und

*) Durch dieses Wort habe ich das französische contraste übersetzen wollen. Wer es besser zu übersetzen weiß, wird mir einen Gefallen thun, wann er mich es lehret. Nur daß er nicht glaubt, es sei durch „Gegensatz“ zu geben. Ich habe „Abstechung“ deswegen gewählt, weil es von den Farben hergenommen und also ebensowohl ein malerisches Kunstwort ist als das französische. — [Üb.]

7. Melite, sein erstes Stück, 1625.

eine neue erhabne Art ausmacht, deren Reize nach Maßgebung des Umfanges und der Zärtlichkeit der Gemüter empfunden werden. Endlich so sahe man auch in der von den Alten nachgeahmten Gattung eine auf die Sitten und Handlungen des bürgerlichen und gemeinen Lebens sich beziehende Beurteilung; das Lustige und Spaßhafte wurde aus dem Innersten der Sache selbst genommen und weniger durch die Worte als durch die wahrhaftig komischen Stellungen der Spiele ausgedrückt.

Bei Erblickung dieses edeln Fluges konnte man natürlicherweise nicht anders denken, als daß die Komödie auf diesem Grade der Vortrefflichkeit, welchen sie endlich erlangt hatte, stehen bleiben, und daß man wenigstens alle Mühe anwenden würde, nicht aus der Art zu schlagen. Allein wo sind die Gesetze, die Gewohnheiten, die Vergleiche, welche dem Eigensinne der Neuigkeit widerstehen und den Geschmack dieser gebietrischen Göttin festsetzen könnten? Das Ansehen des Molière und noch mehr die Empfindung des Wahren nötigten zwar einigermaßen verschiedne von seinen Nachfolgern, in seine Fußstapfen zu treten, und lassen ihn auch noch itzt berühmte Schüler finden, doch der größte Teil unsrer Verfasser und selbst diejenigen, welchen die Natur die meisten Gaben erteilet hat, glauben, daß sie ein so nützliches Muster verlassen können, und bestreben sich um die Wette, einen Namen zu erlangen, den sie weder der Nachahmung der Alten noch der Neuern zu danken hätten.

Ich will unter der Menge von Neuigkeiten, die sie auf unsre Scene gebracht haben, nichts von jenen besondern Komödien sagen, worinne man Wesen der Einbildung zur wirklichen Person gemacht und sie anstatt dieser gebraucht hat: es ist dieses ein feienmäßiger Geschmack, und nur die Oper hat das Recht, sich ihn zuzueignen. Auch von jenen Komödien will ich nichts gedenken, worinne die spitzige Lebhaftigkeit des Gesprächs anstatt der Verwicklung und Handlung dienen muß; man hat sie für nichts als für feine Zergliederungen der Empfindungen des Herzens und für ein Zusammengesetztes aus Einfällen und Strahlen der Einbildungskraft anzusehen, welches geschickter ist, einen Roman glänzend zu machen, als ein dramatisches Gedicht mit seinen wahren Zieraten auszuputzen. Ich will mich voritzo bloß auf diejenige neue Gattung des Komischen einschränken, welcher der Abt Desfontaines den Zunamen der weinerlichen gab, und für die man

in der That schwerlich eine anständigere und gemäßere Benennung finden wird.*)

Damit man mir aber nicht ein Unding zu bestreiten schuld geben könne, so muß ich hier die Maximen eines Apologisten der „Melanide",**) dieser mit Recht so berühmten Komödie, von welcher ich noch oft in der Folge zu reden Gelegenheit finden werde, einrücken. „Warum wollte man," sagt er, „einem Verfasser verwehren, in ebendemselben Werke das Feinste, was das Lustspiel hat, mit dem Rührendsten, was das Trauerspiel darbieten kann, zu verbinden? Es tadle diese Vermischung, wer da will, ich für mein Teil bin sehr wohl damit zufrieden. Die Veränderungen sogar in den Ergötzungen lieben, ist der Geschmack der Natur. — — Man geht von einem Vergnügen zu dem andern über, bald lacht man und bald weinet man. Diese Gattung von Schauspielen, wenn man will, ist neu, allein sie hat den Beifall der Vernunft und der Natur, das Ansehen des schönen Geschlechts und die Zufriedenheit des Publikums für sich."

Von dieser Art sind die gefährlichen Maximen, gegen die ich mich zu setzen wage; denn man merke wohl, daß ich von einer aufrichtigen Bewunderung des Genies der Verfasser durchdrungen bin und niemals etwas anders als den Geschmack ihrer Werke, oder vielmehr das Weinerlich-Komische überhaupt genommen, angreife. Ich habe mir beständig die Freiheit vorbehalten, den liebenswürdigen Dichtern tausend Lobsprüche zu erteilen, die uns durch sehr wirkliche Schönheiten der Ausführung, durch die Entdeckung verschiedner wahren und sich ausnehmenden Schilderungen und Charaktere, durch die blendende Neuigkeit ihrer Farbenmischung oft dasjenige zu verbergen wußten, was an dem Wesentlichen ihrer Fabel etwa nichtig oder fehlerhaft sein konnte. Das Genie des Verfassers strahlet allezeit durch und kann ihm ohngeachtet der Fehler seines Werks ein gerechtes Lob erwerben; allein die Fehler seines Werks strahlen gleichfalls durch und können,

*) Ich gestehe es, nichts ist lächerlicher, als über Namen zu streiten; es ist aber auch ebenso lächerlich, einen bekannten und bestimmten Namen einer Sache beizulegen, der er nicht zukömmt. Der Name einer Komödie kömmt dem Weinerlich-Komischen nicht besser zu, als der Name eines epischen Gedichts den Abenteuern des Don Quixote zukömmt. — Wie soll man also diese neue Gattung bezeichnen? Eine in Gespräche gebrachte pathetische Deklamation, die durch eine romanenhafte Verwicklung zusammengehalten wird ꝛc. Man sehe *Principes pour lire les Poëtes* im 2. Teile.

**) *Lettres sur Melanide.* Paris 1741. — [Üb.]

trotz den Bezaubrungen, die das Genie des Werkmeisters angebracht hat, mit Grund getadelt werden.

Nachdem ich also den hochachtungswürdigen Gaben der Künstler in dieser neuen Gattung Gerechtigkeit widerfahren lassen, so laßt uns ohne Furcht den Geschmack ihrer Stücke untersuchen und gleich anfangs sehen, ob ihnen das Altertum Beispiele darbiete, die sie uns zur Rechtfertigung ihrer Wahl entgegensetzen können.

Aus dem leichten Entwurfe, den wir eben itzt betrachtet haben, ist es klar und deutlich, daß ihnen das griechische Theater keine Idee, die mit dem Weinerlich-Komischen analogisch wäre, geben konnte. Die Stücke des Aristophanes sind eigentlich fast nichts als satirische Gespräche, und aus den Fragmenten des Menanders erhellet, daß auch dieser Dichter bloß die Farben des Lächerlichen oder derjenigen allgemeinen Kritik gebraucht habe, welche mehr den Witz erfreuet, als das Gemüte angreift.

Die Art und Weise des lateinischen Theaters ist ebensowenig für sie.*) Es ist ganz und gar nicht die Weichmachung der Herzen, die Plautus zum Gegenstand seiner Lustspiele gewählt hat. Keine einzige von seinen Fabeln, kein einziger von seinen Zwischenfällen, kein einziger von seinen Charaktern ist dazu bestimmt, daß wir Thränen darüber vergießen sollen. Es ist wahr, daß man bei dem Terenz einige rührende Scenen findet, zum Exempel diejenigen, wo Pamphilus seine zärtliche Unruhe für die Glycerium, die er verführt hatte, ausdrückt; allein die Stellung eines jungen verliebten Menschen, der von der Ehre und von der Leidenschaft gleich stark getrieben wird, hat ganz und gar keine Ähnlichkeit mit den Stellungen unsrer neuen Originale. Terenz findet unter der Hand bewegliche Stellungen, dergleichen die Liebe beständig hervorbringt, und er drückt sie auch mit demjenigen Feuer und mit derjenigen ungekünstelten Einfalt aus, welche die Natur so wohl treffen und auf einen gewissen Punkt feststellen. Ist aber dieses der Geschmack der neuen Schauspielschreiber? Sie wählen mit allem Bedacht eine traurige Handlung, und durch eine natürliche Folge sind sie hernach verbunden, ihren vornehmsten Personen einen klagenden Ton zu geben und das Komische für die Nebenrollen aufzubehalten. Die Zwischenfälle entstehen bloß,

*) Man redet hier von dem lateinischen Theater bloß nach Beziehung auf die zwei Schriftsteller, die uns davon übrig sind.

um neue Thränen vergießen zu lassen, und man geht endlich aus dem komischen Schauspiele mit einem von Schmerz ebenso beklemmten Herze, als ob man die „Medea“ oder den „Thyest“ hätte aufführen sehen.

Bei den Alten also können die Urheber der neuen Gattung ihre klägliche Weise nicht gelernt haben, und ihr Sieg würde nicht lange ungewiß bleiben, wenn er von ihren Beispielen abhinge oder auch nur von den Beispielen der französischen Dichter, welche bis zu Anfange dieses Jahrhunderts auf unserm Theater geglänzt haben. Der Zusammenfluß so vieler wichtigen Exempel könnte ohne Zweifel eine siegende Überzeugung verursachen; gleichwohl aber will ich diesem Vorteile auf einen Augenblick entsagen und untersuchen, ob diese neue, mit komischen und kläglichen Zügen vermischten Accente genau aus der Natur hergeholet sind. Ich räume es ein, daß der widrige Gebrauch, dem man zwanzig Jahrhunderte hindurch gefolgt ist, die Vernunft nicht aus ihrem Rechte verdringen kann, und daß ein von ihm geheiligter Irrtum deswegen nicht aufhöre, ein Irrtum zu sein. Ich gebe meinen Gegnern folglich alle mögliche Bequemlichkeit, und sie können, ohne ungerecht zu sein, mehr Höflichkeit und Uneigennützigkeit von mir nicht fordern.

Nach den verschiednen Rührungen des Herzens entweder lachen oder weinen, sind ohne Zweifel natürliche Empfindungen; allein in ebendemselben Augenblicke lachen und weinen, und jenes in der einen Scene fortsetzen, wenn man in der andern dieses thun soll, das ist ganz und gar nicht nach der Natur. Dieser schleunige Übergang von der Freude zur Betrübnis und von der Betrübnis zur Freude setzet die Seele in Zwang und verursacht ihr unangenehme und gewaltsame Bewegungen.*)

Damit man diese Wahrheit in aller ihrer Stärke empfinde, so wird man mir erlauben, ein verhaßtes Exempel anzuführen; denn wenn man nicht überreden kann, so muß man zu überzeugen suchen. In dem ungeheuren Lustspiele „Samson“ reißt dieser von einem mutigen Eifer erfüllte Held, nachdem er das höchste Wesen

*) Es ist nicht der Körper, welcher in dem Schauspiele lacht oder weinet, es ist die Seele, die von den Eindrücken, die man auf sie macht, gerühret wird. Wann sie durch das Pathetische bewegt und durch das Komische erfreut wird, so ist sie zu gleicher Zeit ein Raub zweier gegenseitigen Bewegungen. — Wie erstaunlich ist es für den menschlichen Geist, so schleunig und ohne Vorbereitung von dem Tragischen auf das Komische überzugehen, und von einer zärtlichen Erkennung auf die Schäkereien eines Mädchens und eines Petitmaitres 2c. *Principes,* ebendaselbst.

angerufen, die Thore des Gefängnisses ein und trägt sie auf seinen Schultern fort. Den Augenblick darauf erscheint Harlequin und bringt einen Kalekutschhahn und schüttet sich in komischen Possen aus, die ebenso kriechend sind, als die Empfindungen des Helden edel und großmütig zu sein geschienen hatten. Ich bitte, was kann man wohl zu einer Abstechung sagen, die auf einmal zwei so widrige Stellungen zeiget und zwei so widersprechende Bewegungen verursachet? Kann man noch zweifeln, daß Vernunft und Anständigkeit ihr gleich sehr zuwider sind? Kann man verhindern, daß nicht eine Art von Verdruß gegen den Zusammenlauf nichtswürdiger Zuschauer, welche solche widerwärtige Ungereimtheiten bewundern können, in uns entstehen sollte?

Über eine so närrische Vermischung läßt man ohne Zweifel die Verdammung ergehen; allein es giebt eine minder merkliche, welche eine edlere Wendung hat, und diese ist es, der man wohl will, und zu deren Verteidigung man bis zu den ersten Grundsätzen zurückgeht.

Derjenige, sagt man, der das Schauspiel einer Komödie zuerst aufführte, konnte nach keinem Muster arbeiten; er machte sich einen Plan nach seiner Einsicht, und das neue Werk bekam folglich seine Natur und seine Eigenschaften aus dem Innersten seiner Begriffe. Die, welche nachfolgten, glaubten ebensowohl ein Recht zum Erfinden zu haben; unter ihren Händen bekam die Komödie eine neue Form, welche gleichfalls der Veränderung unterworfen war. Diese Veränderungen wurden nicht als Neuerungen ausgeschrieen, man hatte es sich noch nicht in Sinn kommen lassen, daß es nicht erlaubt sei, Änderungen zu machen und die Hirngeburt eines Verfassers anders zu bearbeiten, deren Natur ziemlich willkürlich sein muß. Denn kurz, setzt man hinzu, das Wesen der Komödie, es mag nun bestehen, worinne es will, kann doch nimmermehr so unwandelbar festgesetzt sein, als es das Wesen der geometrischen Wahrheiten ist; und hieraus schließt man endlich, daß es unsern Neuern erlaubt sein müsse, die alte Einrichtung des komischen Gedichts zu ändern. Das Beispiel ihrer Vorgänger muntert sie dazu auf, und die Natur der Sache erlaubt es.

So übertäubend als dieser Einwurf zu sein scheinet, so braucht es, ihn übern Haufen zu stoßen, doch weiter nichts, als daß man die Grundsätze desselben zugiebt und die daraus gemachte Folgerung leugnet. Es ist wahr, daß alle Geburten des

Genies, so zu reden, ihr Tappen haben, bis sie zu ihrer Vollkommenheit gelangt sind; allein es ist auch ebenso gewiß, daß verschiedne von denselben sie schon erreicht haben, als das epische Gedichte, die Ode, die Beredsamkeit und die Historie. Homer, Pindarus, Demosthenes und Thucydides sind die Lehrmeister des Virgils, des Horaz, des Cicero und des Livius gewesen. Das vereinigte Ansehen dieser großen Männer ist zum Gesetze geworden, und dieses Gesetz haben hernach alle Nationen angenommen und die Vollkommenheit einzig und allein an die genaue Nachahmung dieser alten Muster gebunden. Wenn es also nun wahr ist, daß das Wesen dieser verschiednen Werke so unveränderlich festgestellet ist, als es nur immer durch die allerverehrungswürdigsten Beispiele festgestellet werden kann: aus was für einer besondern Ursache sollte es denn nur vergönnet sein, das Wesen der Komödie zu ändern, welches durch die allgemeine Billigung nicht minder geheiliget ist?

Und man glaube nur nicht, daß diese durchgängige Übereinstimmung schwer zu beweisen sei. Man nehme den Aristophanes, Plautus und Terenz; man durchlaufe das englische Theater und die guten Stücke des italienischen; man besinne sich hernach auf den Molière und Regnard und verbinde diese thätlichen Beweise mit den Entscheidungen der dramatischen Gesetzgeber, des Aristoteles, des Horaz, des Despréaux, des P. Rapins: so wird man die einen sowohl als die andern dem System des Kläglich-Komischen gänzlich zuwider finden. Zwar wird man die notwendigen Verschiedenheiten zwischen den Sitten und dem Genie der Dichter eines jeden Volks bemerken; zwar wird man nach Beschaffenheit der Gegenstände in den Stücken, welche die Laster des Herzens angreifen, einen notwendig ernsthaften Ton antreffen, so wie man in denen, welche mit den Ungereimtheiten des Verstandes zu thun haben, eine Vermischung des Scherzes und des Ernstes, und in denen, welche nur das Lächerliche schildern sollen, nichts als komische Züge und Wendungen finden wird; zwar wird man sehen, daß die Kunst eben nicht verbunden ist, uns zum Lachen zu bewegen, und daß sie sich oft begnügt, uns weiter nicht als auf diejenige innere Empfindung, welche die Seele erweitert, zu bringen, ohne uns zu den unmäßigen Bewegungen zu treiben, welche laut ausbrechen: aber jenen traurigen und kläglichen Ton, jenes romanenhafte Gewinsle, welches vor unsern

Augen der Abgott des Frauenzimmers und der jungen Leute geworden ist, wird man ganz und gar nicht gewahr werden. Mit einem Worte, diese Untersuchung wird uns überzeugen, daß es wider die Natur der komischen Gattung ist, uns unsre Fehler beweinen zu lassen, es mögen auch noch so häßliche Laster geschildert werden; daß Thalia, so zu reden, auf ihrer Maske keine andre Thränen als Thränen der Freude und der Liebe duldet, und daß diejenigen, welche sie quasitragische Thränen wollen vergießen lassen, sich nur eine andre Gottheit für ihre Opfer suchen können.

Der Einwurf also, den man aus der willkürlichen Natur der Komödie hergenommen, scheint mir hinlänglich widerlegt zu sein, weil alles, was die vornehmste Wirkung, die ein Werk hervorbringen soll, vernichtet, ein wesentlicher Fehler ist. Wollte man gleichwohl noch darauf dringen, daß die Komödie natürlicherweise mehr als irgend eine andre Geburt des Genies dem Geschmacke des Jahrhunderts, in welchem man schreibt, unterworfen sei, und daß man diesem Geschmacke also folgen müsse, wenn man darinne glücklich sein wolle, so nehme ich diese Maximen ganz gerne an; allein was kann daraus zur Ehre des Weinerlich-Komischen fließen? Weit gefehlt, daß der allgemeine Geschmack sich dafür erkläre; wenigstens sind die Stimmen geteilt. Es giebt ein auserwähltes Häufchen Zuschauer, bei welchem das heilige Feuer der Wahrheit gleichsam niedergelegt worden, und dessen sichrer und unveränderlicher Geschmack sich niemals unter die Tyrannei der Mode geschmiegt, noch diesen Götzen weniger Tage angebetet hat.

Diesem erleuchteten Teile des Publikums hat man es zu danken, daß sich noch in allen Gattungen jene ausgesuchte Empfindung der Natur und jener vollkommene Geschmack erhält, der, indem er wider die Blendungen gefährlicher Neuigkeiten eifert, zugleich den wirklich nützlichen Erfindungen ihren wahren Wert zu bestimmen weiß. Er ist ebenso einfach als die Wahrheit selbst; oder wenn man lieber dem Lehrgebäude des französischen Odendichters*) folgen will, so giebt es nur einen gedoppelten, deren

*) Der Verfasser zielt hier auf eine Stelle in des Rousseau Briefe an Thalien. Sie ist so trocken schön, daß ich sie nicht zu übersetzen wage. Wenn ich mich nicht irre, so ist es eben die, welche der Herr von Voltaire an einem Orte sehr scharf getadelt hat. Man sehe, ob Rousseau mehr darinne sagt, als daß es mit dem Geschmacke eine kitzliche Sache sei, und daß er notwendig entweder gut oder schlecht sein müsse.

Züge hier zu entwerfen nicht undienlich sein wird, damit man den Unterscheid ihrer Charaktere desto besser empfinde.

Der erste giebt sich mit den Lastern ab, welche verächtlich machen, und mit den Ungereimtheiten, durch die man lächerlich wird: er belebt seine Bilder mit lachenden und satirischen Zügen; er will, daß sich jeder in seinen Gemälden erkennen und über seine eigne Abschilderungen ebenso boshaft lachen solle, als ob alles auf Kosten seines Nächsten gehe. Der andere hingegen greift nur gewisse Fehler an, oder besser zu reden, er greift ganz und gar keine an: er sucht mühsam nichts als traurige und außerordentliche Stellungen und malt sie mit den allerdunkelsten Farben. Der eine erfreut das Herz und vergnügt den Geist durch ein lebhaftes und sich ausnehmendes Spiel, welches allen Verdruß verjagt; der andre stürzt uns durch einen traurigen Ton wieder hinein und giebt sich alle Mühe, eure Seele durch gehäufte Erzählungen von Unglücksfällen zu betrüben. Nun wage man es, den Vorzug zu entscheiden, oder leugne die Wahrheit dieser Charaktere!

Meine Gegner werden nunmehr unter ihren Einwürfen wählen müssen; denn ob man schon durch die Beantwortung aller und jeder die Materie ergründen würde, so muß ich mich doch zu Vermeidung der Weitläuftigkeit nur auf die scheinbarsten einschränken.

„Die Komödie ist das Bild der Handlungen des gemeinen Lebens oder, wenn man lieber will, der gewöhnlichen Laster oder Tugenden, die den Zirkel desselben erfüllen. In der Schilderung sowohl der guten als schlechten Eigenschaften bestehet daher ihre wesentliche Beschaffenheit. Das Porträt der Menschen mit Genauigkeit entwerfen, ihre Gemütsneigungen und Gesinnungen auf das deutlichste ausdrücken und diese Gemälde zum Vorteile der

Tout institut, tout art, toute police
Subordonnée au pouvoir du caprice,
Doit être aussi conséquemment pour tous
Subordonnée à nos différens goûts.
Mais de ces goûts la dissemblence extrême,
A le bien prendre, est un foible problème;
Et quoi qu'on dise, on n'en sauroit jamais
Compter que deux: l'un bon, l'autre mauvais etc. — [Üb.]

30 ff. Jede Anstalt, jede Kunst, jede Polizei, der Macht der Laune untergeordnet, muß ebenso folgerichtig für alle unserm verschiedenen Geschmack untergeordnet sein. Aber, genau genommen, ist die äußerste Unähnlichkeit dieses Geschmacks ein leichter Knoten; und was man auch sagen möge, man kann deren (der Arten des Geschmacks) immer nur zwei zählen: einen guten und einen schlechten u. s. w.

Sitten anwenden — das heißt, auf einmal die großen Gegenstände der Kunst und des Künstlers fassen."

Obschon diese Grundsätze, überhaupt betrachtet, wahr sind, so können sie doch nicht anders als auf eine ganz indirekte Weise auf die komische Dichtkunst angewendet werden. Die Menschen malen und ihre Gemütsarten mit Genauigkeit ausdrücken, ist ein Zweck, den auch die Larochefoucaults und die Labruyère mit ihr gemein haben, die uns zwar Gemälde von Lastern und Tugenden überhaupt, niemals aber dramatische Gedichte haben liefern wollen. Die Schilderung der guten und bösen Eigenschaften macht also nicht an und für sich selbst das Wesen der Komödie aus: die Wahl und die Mischung der Farben, die Stellung und der Ausdruck der Personen, diese sind es, die ihr vornehmlich Namen, Form und Wesen erteilt haben.

Man muß daher den Gegenstand der Kunst und die Pflicht des Künstlers wohl unterscheiden. Der erstre ist durch den Tadel des Lasters und durch die Anpreisung der Tugend genugsam erfüllet. Der andern aber ein Genüge zu thun, muß der Poet sich notwendig solcher Farben bedienen, welche sowohl den allgemeinen Lastern, dergleichen die Leidenschaften sind, die ihren Ursprung aus dem Herzen haben, als den besondern Lächerlichkeiten, dergleichen die thörichten Moden sind, die ihre Quelle in dem Verstande haben, eigentümlich zukommen. Ferner muß er dazu eine anständige Handlung erwählen; er muß sie so einzurichten wissen, daß sie die vorteilhaftesten Wirkungen hervorbringen kann, und muß überall Moral vermittelst der spielenden Personen mit einstreuen, welche Vernunft und Erfahrung zu dieser Absicht einmütig bestimmt zu haben scheinen.

Nun ist es aber ganz und gar keine Frage, ob diese Moral aus dem Helden des Stücks fließen soll, oder ob sie vielmehr der Gegenstand aller Züge des Tadels und des Scherzes sein soll. Die neue Gattung scheint die erstre Methode angenommen zu haben, allein sowohl die Grundsätze als die Beispiele sind gleich stark darwider. Nach den Grundsätzen ist die Komödie bestimmt, uns mehr Laster und Ungereimtheiten, die wir vermeiden, als Tugenden, die wir nachahmen sollen, vorzustellen; und nach den Beispielen kömmt es den Nebenpersonen zu, die Maximen der Weisheit anzubringen. So hat Molière dem Freunde des Misanthropens, dem Schwager des Orgons, dem Bruder des Sga-

narelle ꝛc. die Sorge aufgetragen, uns die Grundsätze der Tugenden vorzulegen, die er zu dem Gegenstande unsrer Nachahmung machen wollte; seine Originale aber hat er mit allen Zügen der Satire, des Tadels und des Lächerlichen überhäuft, von welchen er glaubte, daß sie sowohl zu unserm Ergötzen als zu unserm Unterrichte dienen könnten.

Aus dem, was ich itzt gesagt, folgt unwidersprechlich, daß das Original einer wahren Komödie keine gänzlich tugendhafte Person sein könne, wie es die Originale der neuen Gattung sind, und daß dieses ein eingewurzelter Übelstand ist, vor dem uns alle Schönheiten der Ausführung niemals gänzlich die Augen verblenden können. Vergebens wirft man ein, daß die satirischen Züge, womit man die Originale überhäuft, nicht mehr zum Zwecke treffen, und daß sie unsre Eigenliebe auf andre uns umgebende Gegenstände abzuwenden wisse.*) Umsonst wird man uns zu überreden suchen, daß die neuen komischen Dichter eben darum desto mehr Lob verdienten, weil sie anstatt der lasterhaften Charaktere lauter Personen, die voller Empfindungen der Ehre wären, eingeführet hätten; daß wir tugendhaften Maximen unser Herz von selbst aufschlössen und sie mit Vergnügen uns einflößen ließen, wenn man nur ein wenig uns auf der rechten Seite zu fassen wüßte. Alle diese Gründe sind verfänglicher als wahr, blendender als gründlich. Lasset sie uns einmal aus ihren Wirkungen beurteilen; denn diese sind sichrer als alle Vernünftelei.

Was hat denn nun jene leichte und hochmütige Auskramung schöner und großer Gesinnungen den Sitten genützt? Was für Wirkungen hat denn jene glänzende Moral auf unsre Herzen und auf unsern Verstand gehabt? Eine unfruchtbare Bewunderung, eine Blendung auf wenige Augenblicke, eine überhingehende Bewegung, welche ganz unfähig ist, uns in uns selbst gehen zu lassen. So viele auf das allerfeinste vorbereitete Sittensprüche, soviel zierlich ausgekramte Vorschriften sind für die Zuschauer völlig in Wind gesagt. Man bewundert Melaniden und bedauert sie, allein ihr unaufhörlich kläglicher Ton und die Erzählung ihrer romanhaften Zufälle machen auf uns keinen nützlichen Eindruck, weil sie mit der Stellung, worinne wir uns befinden, ganz und gar keine Gemeinschaft haben. Das Schicksal der Aufseherin bewegt und rühret

*) *Lettres sur Melanide.* — [Üb.]

uns, allein ihre ganz besondern Umstände haben mit den unsrigen gar nichts gemein.*) Wir treffen in uns selbst nichts an, was wir mit den Abenteuern in Vergleichung bringen können, die bloß unter die möglichen Dinge gehören und also gar nicht für uns gemacht zu sein scheinen. Man wird, wenn man es ja gestehen muß, bei dem Anblicke so sinnreicher Gemälde ergriffen, durchdrungen, bewegt; allein man fühlet für uns selbst in diesem Zusammenflusse von Begebenheiten, mit welchen der ordentliche Lauf menschlicher Dinge uns gewiß verschonen wird, weder Reue, noch Scham, noch Furcht.

Ganz anders ist es mit den Schilderungen bewandt, welche der Dichter von den Lastern und von dem Lächerlichen macht; sie finden bei uns allen statt, und auch der vollkommenste Mensch trägt sowohl in seinem Verstande als in seinem Herzen beständig den Samen gewisser Ungereimtheiten und gewisser Fehler, welche sich bei Gelegenheit entwickeln. Wir finden uns also in dem Gemälde solcher mit der Menschheit verbundenen Schwachheiten getroffen und sehen darinne, was wir sind oder wenigstens sein können. Dieses Bild, welches zu dem unsrigen wird, ist einer von den einnehmendsten Gegenständen und erleuchtet unsre Seelen mit gewissen Lichtstrahlen, die desto heilsamer sind, je fähiger ihre Ursache, die Furcht vor der Schande und dem Lächerlichen, zu sein pflegt, uns zu heilsamen Entschließungen zu bewegen. So ward der stolze und unversöhnliche Haufe der Heuchler durch das Gemälde von den Lastern des scheinheiligen Betriegers zu Boden geschlagen. Tausend Schuldige wurden in Harnisch gejagt und beklagten sich mit soviel größerer Bitterkeit, je empfindlicher sie waren getroffen worden. Bei den Vorstellungen des „George Dandins" lassen auch die verhärtetsten Ehemänner auf ihren Gesichtern die Bewegung spüren, die sie alsdenn empfinden, wenn ihre Umstände mit den Umständen des Originals allzu sehr übereinstimmen; diese Übereinstimmungen sind nicht selten, ob sie schon durch den Mangel der Bildung oder des Genies, durch den Geschmack an Veränderungen und den Eigensinn so vielfältig gemacht

*) Der Stoff einer Komödie muß aus den gewöhnlichen Begebenheiten genommen sein, und ihre Personen müssen von allen Seiten mit dem Volke, für das sie gemacht wird, eine Ähnlichkeit haben. Sie hat nicht nötig, diese ihre Personen auf ein Fußgestelle zu erhöhen, weil ihr vornehmster Endzweck eben nicht ist, Bewundrung für sie zu erwecken, damit man sie desto leichter beklagen könne; sie will aufs höchste durch die verdrießlichen Zufälle, die ihnen begegnen, uns für sie ein wenig unruhig machen. Dubos, Kritische Betrachtungen, T. II, S. 225.

werden, als sie es durch die Verschiedenheit der Geburt sind. Die ohne Unterlaß wieder jung werdenden Schilderungen der „Diafoiren" haben vielleicht nicht wenig dazu beigetragen, daß die Ärzte ihren blinden Eigensinn für die alte Methode verlassen haben, ohne daß sie eben zu jenen kühnen Versuchen wären gereizt worden, von welchen man schalkhaft genug vorgiebt, daß wir dann und wann derselben Opfer sein müßten. Und wem ist endlich unbekannt, daß die muntern und beißenden Züge der „gelehrten Weiber" und der „Kostbar-Lächerlichen" auf das plötzlichste das schöne Geschlecht von diesen zwei Unsinnigkeiten abgebracht haben?

Ich gebe zu, daß andre Charaktere, welche ebensowohl getroffen waren, keine so merkliche Wirkungen gehabt haben. „Der eingebildete Kranke" hat nicht alle Orgons von ihren Dünsten befreiet, es sind nicht alle Menschenfeinde gesellschaftlicher, noch alle Grafen von Tufière bescheidner geworden. Allein was ist der Grund davon? Er ist dieser: weil die Fehler von dieser Art das rechtschaffne Wesen nicht angreifen, und weil man sogar in der Welt Leute antrifft, die sich eine Ehre daraus machen. Zärtliche Leibesbeschaffenheiten setzen gemeiniglich zärtliche Seelen voraus. Eine strenge und unwillige Gemütsart ist fast immer mit viel Rechtschaffenheit verbunden: der Herzog von Montausier hielt es nicht für seiner unwürdig, ein Menschenfeind zu sein. Und ein gewisser Stolz endlich entstehet nicht selten aus einer vernünftigen Empfindung seiner eignen übersehenden Größe. Das Vorurteil ringet bei solchen Gelegenheiten glücklich mit den Spöttereien des Tadels, da es gegenteils gegen die komische Schilderung eines Lasters des Herzens oder einer Lächerlichkeit im gesellschaftlichen Leben oder einer Ungereimtheit des Verstandes gewiß nicht bestehen wird. Der Gegenstand der beschämenden Bemerkungen der Zuschauer will man durchaus nicht sein, es koste auch, was es wolle; und wenn man sich auch nicht wirklich bessert, so ist man doch gezwungen, sich zu verstellen, damit man öffentlich weder für lächerlich noch für verächtlich gehalten werde.

Und so wären wir denn endlich auf die letzte Ausflucht gebracht, welche über alle Beispiele und Gründe sieget. Diese neue komische Gattung, sagt man, gefällt;*) das ist genug, und die Regeln thun dabei nichts.

*) S. den Prolog des Lustspiels „Liebe für Liebe". — [Üb.]

Man berufe sich nicht zur Bestätigung dieser zu allgemeinen und eben deswegen gefährlichen Maxime auf den Einfall Sr. Hoheit des Prinzen über die regelmäßige, aber verdrießliche Tragödie des Abts von Aubignac. Die Anwendung der Regeln verursachte den Fall dieses Stücks gar nicht, sondern die schlechte Kolorite seines Pinsels schlug es nieder. Doch weil ich mir vorgenommen habe, meinen Gegnern nur solche Gründe entgegenzusetzen, von welchen ich selbst überzeugt bin, so will ich es ihnen vorläufig einräumen, daß das Kläglich-Komische große Bewegungen und oft angenehme Empfindungen verursache. Allein wenn ich auf einen Augenblick die ganze Frage dahinaus laufen lasse, bei welcher Gattung das größere Vergnügen anzutreffen sei, so behaupte ich, daß jene neuere uns kein so mannigfaltiges und natürliches Vergnügen verschaffen könne als die Gattung, welche in dem Jahrhunderte des Molière herrschte.

Zuerst findet man in den weinerlichen Komödien alle die rührungslosen leeren Plätze, die man bei Lesung eines Romans findet. Sie sind ebenso wie diese mit erzwungnen Verwicklungen, mit außerordentlichen Stellungen, mit übertriebenen Charakteren angefüllt, welche oft wahrer als wahrscheinlich sind; und wenn sie in unsrer Seele jene nichts weniger als willkürliche Bewegungen verursachen, die sie auf einige Augenblicke bezaubern, so kömmt es daher, weil wir bei dem Anblicke auch der erdichtetsten Gegenstände gerührt werden, wenn sie nur mit Kunst geschildert sind. Allein man merke wohl, daß die Rührungen weder so einnehmend sind, noch ebendieselbe Dauer und ebendenselben Charakter der Wahrheit haben, welchen die getreue Nachahmung einer aus dem Innersten der Natur geschöpften Stellung hervorbringt.

In der That, wenn die dramatischen Erdichtungen uns um soviel lebhafter rühren, je näher sie der Wirklichkeit kommen, so müssen die Erdichtungen der neuen Gattung soviel schwächere Eindrücke machen, je entgegengesetzter sie der Wahrscheinlichkeit sind. Es ist ein Wunderwerk der Kunst nötig gewesen, um uns die Abenteuer einer Frau annehmlich zu machen, die nach siebzehn Jahren einer heimlichen Vermählung und eines eingebildeten Gefängnisses auf einmal sich aus dem Schoße ihrer Provinz aufmacht und nach Paris kommt, einen untreuen Mann aufzusuchen, der sie, ob er sie schon alle Tage zu sehen bekommen könnte, doch nicht eher als bei der Entwicklung findet. So und nicht anders ist der

romanenhafte Grund beschaffen, auf welchen das Gebäude des Weinerlich-Komischen gemeiniglich aufgeführt ist oder vielmehr notwendig aufgeführt sein muß, und diesen muß sich der Zuschauer gefallen lassen, wenn er anders Vergnügen daran finden will. Die Oper setzt bei weitem nicht soviel Triebfedern in Bewegung, um uns durch das Glänzende ihrer Auszierungen zu verblenden, als das Kläglich-Komische Täuschungen anwendet, um eine schmerzhaft-angenehme Empfindung in uns zu erwecken.

Die Eindrücke des Vergnügens, welche das wahre Komische hervorbringt, sind von einer ganz andern Beschaffenheit. Es geschiehet allezeit mit einem stets neuen Vergnügen, so oft wir jene von der Natur erkannte Schilderungen, dergleichen „Der Menschenfeind", „Der Geizige", „Der Stumme", „Der Spieler", „Der Mürrische", „Der Ruhmredige" und andre sind, wieder vorstellen sehen oder sie aufs neue lesen. Oder wenn wir uns in kleine Stücke einlassen wollen, wird man es wohl jemals satt, die wahren komischen Auftritte zu sehen, zum Exempel die Auftritte des Harpagons mit der Euphrosyne, des Valers mit dem Meister Jakob, des bürgerlichen Edelmanns mit seinem Mädchen und seinen verschiednen Lehrmeistern, die pedantische Zänkerei des Trissotins und des Vadius; oder auch, in einer höhern Art, das feine und sinnreiche Gespräch des Merkurs mit der Nacht, die verleumdrische Unterredung der Celimene mit dem Marquis und ihre sinnreiche Art, der spröden Arsinoe ihre spitzigen Anzüglichkeiten wieder zurückzugeben? Verursachen uns wohl die am meisten glänzenden Moralien, wann sie auch bis zum Thränen getrieben werden, jemals ein so lebhaftes, ein so wahres und ein so dauerndes Vergnügen?

Doch die Verringerung und Schwächung unseres Vergnügens oder die Unnützlichkeit einer ernsthaften und traurig-spruchreichen Moral ist der gegründetste Vorwurf noch nicht, den man der neuen Art von Komödien machen kann: ihr vornehmster Fehler ist dieser, daß sie die Grenzen gar aufhebt, welche von jeher das Tragische von dem Komischen getrennt haben, und uns jene ungeheure Gattung des Tragikomischen zurückbringet, welche man mit so vielem Grunde nach verschiednen Jahren eines betrieglichen Triumphs verworfen hat. Ich weiß wohl, die neue Art hat bei weitem nicht so viele und große Ungereimtheiten; die Verschiedenheit ihrer Personen ist nicht so anstößig, und die Bedienten dürfen darinne nicht mit Prinzen zusammen spielen: allein im Grunde

ist sie doch ebenso fehlerhaft, obschon auf eine verschiedne Weise. Denn wie die erstre Art die heroischen Personen erniedrigte, indem sie ihnen bloß gemeine Leidenschaften gab und nur die gewöhnlichen Tugenden aufführte, die zu dem Heldenmäßigen der Tragödie lange nicht erhaben genug sind, ebenso erhöhet die andre die gemeinen Personen zu Gesinnungen, welche Bewunderung erwecken, und malt sie mit Zügen jenes reizenden Mitleids, welches das unterscheidende Eigentum des Trauerspiels ausmachet. Beide sind also dem Wesen, welches man dem komischen Gedichte zugestanden hat, gleich sehr zuwider; beide verdienen also einen gleichen Tadel und vielleicht auch eine gleiche Verbannung.

Als das Tragikomische zuerst aufkam, glaubte man, ohne Zweifel das Gebiete der komischen Muse erweitert zu haben, und billigte also anfangs diese kühne Erfindung. Mit eben dieser Einbildung geschmeichelt, triumphieren auch itzo die Anhänger der neuen Gattung; sie suchen sich zu überreden, der Weg der Empfindung sei gleichfalls eine von den glücklichen Entdeckungen, welche der französischen Scene den höchsten Grad der Ausschmückung gegeben habe; sie wollen durchaus nicht einsehen, daß die Empfindung, welche gewissen Gedichten, zum Exempel der Elegie und dem Hirtengedichte, so wesentlich ist, sich ganz und gar nicht mit der komischen Grundlage verbinden lasse, welche das Theater notwendig braucht, wenn es seinen Originalen denjenigen Ton geben will, der im Ergötzen bessert. Man betriege sich hier nur nicht, wir haben zwei sehr unterschiedne Gattungen: die eine ist die nützliche und die andre die angenehme; weit gefehlt also, daß das Weinerlich-Komische eine dritte ausmache, es schmelzt vielmehr beide Gattungen in eine einzige und machet uns ärmer, indem es uns reicher zu machen scheinet.

Wann die wirklich komischen Fabeln gänzlich erschöpft wären, so könnte man die Erfindung der weinerlichen Charaktere noch eher vergeben, weil sie wenigstens, als eine Vermischung des Wahren und Falschen, das Verdienst haben, uns auf einen Augenblick zu rühren, wenn sie uns auch schon durch die Überlegung verdrießlich werden; allein es ist derselben noch eine sehr große Menge übrig, welche alle neu sind, und die man schon seit langer Zeit auf der Bühne geschildert zu sehen gewünscht hat. Wir haben vielleicht nicht ein einziges getreues Gemälde von verschiednen Sitten und Lächerlichkeiten unsrer Zeit: zum Exempel von der gebietrischen

Leutseligkeit unsrer Hofleute und von ihrem unersättlichen Durste nach Vergnügen und Gunst; von der unbesonnenen Eitelkeit und wichtigen Aufgeblasenheit unsrer jungen Magistratspersonen; von dem wirklichen Geize und der hochmütigen Verschwendung unsrer großen Rentmeister; von jener feinen und manchmal ausgelassenen Eifersucht, welche unter den Hofdamen wegen der Vorzüge des Ranges und noch mehr wegen der Vorzüge der Schönheit herrschet; von jenen reichen Bürgerinnen, welche das Glück trunken macht, und die durch ihre unverschämte Pracht den Gesetzen, dem Wohlstande und der Vernunft Hohn sprechen.

Auf diese Art würden sich tausend nützliche und glänzende Neuigkeiten dem Pinsel unsrer Dichter darbieten, wenn sie nicht von der Liebe zu dem Besondern verführt würden. Sollten sie wohl von der Schwierigkeit, solche feine Charaktere zu schattieren, welche nur eine sehr leichte Auftragung der Farben erlauben, zurückgehalten werden? Allein könnten sie nicht nach dem Beispiele des Molière an den Nebenrollen dasjenige einbringen, was ihnen an der Unterstützung des Hauptcharakters abgehet? Und brauchen sie denn weniger Kunst darzu, wenn sie uns in Komödien eingekleidete Romane wollen bewundern lassen, oder weniger Genie, um sich in dem engen Bezirke, in welchen sie sich einschließen, zu erhalten? Da sie nur auf eine einzige Empfindung, des Mitleidens nämlich, eingeschränkt sind, so haben wir vielmehr zu fürchten, daß sie uns durch die Einförmigkeit ihres Tones und ihrer Originale Frost und Ekel erwecken werden. Denn in der That, wie die Erkennungen beständig mit einerlei Farben vorbereitet, herzugeführet und aufgeschlossen werden, so ist auch nichts dem Gemälde einer Mutter, welche ihr und ihrer Tochter Unglück beklagt, ähnlicher als das Bild einer Frau, welche über ihr und ihres Sohnes Unglück Thränen vergießt. Fließen aber hieraus nicht notwendig Wiederholungen, die nicht anders als verdrießlich sein können?

Wie weit übertrifft das wahre Komische eine so unfruchtbare Gattung! Nicht allein alle Charaktere und alle Stände, nicht allein alle Laster und Lächerlichkeiten sind seinen Pfeilen ausgesetzt, sondern es hat auch noch die Freiheit, die Farben zu verändern, womit ebendieselben Originale und ebendieselben Ungereimtheiten gemalt werden können. Und auf diesem Wege findet man nirgends Grenzen; denn obschon die Menschen zu allen Zeiten einerlei

Fehlern unterworfen sind, so zeigen sie dieselben doch nicht immer auf einerlei Art. Die Alten, in dieser Absicht, sind den Neuern sehr ungleich, und wir selbst, die wir in den itzigen Tagen leben, haben mit unsern Vätern sehr wenig Ähnliches.

Zu den Zeiten des Molière und der Corneillen, besonders zu Anfange ihres Jahrhunderts, konnte man die gelehrten und witzigen Köpfe von Profession mit griechischen und lateinischen Citationen ausgespickt, über ihre barbarischen Schriftsteller verdüstert, in ihren Sitten grob und unbiegsam und in ihrem Äußerlichen nachlässig und schmutzig vorstellen. Diese Züge passen schon seit langer Zeit nicht mehr. Das pedantische Ansehen ist mit jener tiefen Gelehrsamkeit, die aus Lesung der Originale geschöpft war, verschwunden. Man begnügt sich, wenn ich so reden darf, mit dem bloßen vernis der Litteratur, und den meisten von unsern Neuern ist ein leichtes und sich ausnehmendes Mundwerk anstatt der gründlichen Wissenschaft, welche ihre Vorgänger besaßen. Ihre Erkenntnis, sagt man, ist mannigfaltiger, aber eben deswegen auch unvollkommner. Sie haben, wenn man will, mehr Witz, aber vielleicht desto weniger wahres Genie. Kurz, die meisten von ihnen scheinen von den alten Gelehrten nichts beibehalten zu haben als die beklagenswürdige Erbitterung, ihre Personen und ihre Werke unter einander zu verlästern und sich dadurch in den Augen ihrer Zeitgenossen und der Nachwelt verächtlich zu machen.

Es ist also nicht sowohl die Erschöpfung der Charaktere und des Lächerlichen, noch die Begierde, nützlicher zu sein, noch die Vorstellung eines größern Vergnügens, welche uns die Gattung des Weinerlich-Komischen verschafft hat, sondern vielmehr die Schwierigkeit, den Ton des Molière zu erreichen, oder vielmehr die Begierde, unsre Bewunderung durch die glänzenden Reize der Neuigkeit zu überraschen. Diese Krankheit, welche dem französischen Genie so eigen ist, erzeugt die Moden in der Litteratur und steckt mit ihren Sonderlichkeiten sowohl alle Schreibarten als alle Stände an. Unsre Neugierde will alles durchlaufen, unsre Eitelkeit will alles versuchen; und auch alsdenn, wenn wir der Vernunft nachgeben, scheinen wir nicht sowohl ihrem Reize als unserm Eigensinn gefolgt zu sein.

Wann diese Betrachtungen wahr sind, so ist es leicht, das Schicksal des Weinerlich-Komischen vorherzusagen. Die Mode hat es eingeführt, und mit der Mode wird es vergehen und in das

Land des Tragikomischen verwiesen werden, aus welchem es gekommen ist. Es glänzet vermöge der schimmernden Blitze der Neuigkeit und wird ebenso geschwind als diese verlöschen. Das schöne Geschlecht, welches der geborne Beschützer aller zärtlichen Neuerungen ist, kann nicht immer weinen wollen, ob es gleich immer empfinden will. Wir dürfen uns nur auf seine Unbeständigkeit verlassen.

Unter die Gründe, warum man den Geschmack an dem Weinerlich-Komischen wird fahren lassen, gehöret auch noch die äußerste Schwierigkeit, in dieser Gattung glücklich zu sein; die Laufbahn ist nicht von großem Umfange, und es wird ein ebenso glänzendes und bearbeitetes Genie, als das Genie des Verfassers der „Melanide“ ist, dazu erfordert, wenn man sie mit gutem Fortgange ausfüllen will. Der Herr von Fontenelle hat einen Ton, welcher ihm eigen ist, und der ihm allein unvergleichlich wohl läßt; allein es ist unmöglich oder gefährlich, ihn nachzuahmen. Der Herr de la Chaussée hat gleichfalls seinen Ton, dessen Schöpfer er ist, und dem es mehr in Ansehung der Art von Unmöglichkeit, seine Fabeln nicht nachzukopieren, als in Ansehung der Schwierigkeit, sie mit ebenso vieler Kunst und mit ebenso glänzenden Farben vorzutragen, an Nachahmern fehlen wird.

Doch alle Kunst ist unnütze, wenn die Gattung an und für sich selbst fehlerhaft ist, das ist, wenn sie sich nicht auf jenes empfindbare und allgemeine Wahre gründet, welches zu allen Zeiten und für alle Gemüter verständlich ist. Aus dieser Ursache vornehmlich wird die Täuschung des neuen Komischen gewiß verschwinden; man wird es bald durchgängig überdrüssig sein, die Auskramung der Tugend mit bürgerlichen Abenteuern verbunden zu sehen und romanenhafte Originale die strengste Weisheit in dem nachgemachten Tone des Seneca predigen oder mit den menschlichen Tugenden zur Nachahmung des berühmten Maximenschreibers sinnreich zanken zu hören.

Lasset uns daher aus diesem allen den Schluß ziehen, daß keine Erfindungen vergönnt sind, als welche die Absicht zu verschönern haben, und daß die Gattung des Weinerlich-Komischen eine von den gefährlichen Erfindungen ist, welche dem wahren Komischen einen tödlichen Streich versetzen kann. Wenn eine Kunst zu ihrer Vollkommenheit gelangt ist, und man will ihr Wesen verändern, so ist dieses nicht sowohl eine in dem Reiche der Ge-

lehrsamkeit erlaubte Freiheit als vielmehr eine unerträgliche Frechheit.*) Die Griechen und die Römer, unsre Meister und Muster in allen Geburten des Geschmacks, haben die Komödie vornehmlich dazu bestimmt, daß sie uns vermittelst der Kritik und des Scherzes zugleich ergötzen und unterrichten soll. Alle Völker Europens sind hernach dieser Weise mehr oder weniger gefolgt, so wie es ihrem eigentümlichen Genie gemäß war, und wir selbst haben sie in den Zeiten unsers Ruhmes, in dem Jahrhunderte angenommen, das man so oft mit dem Jahrhunderte des Augusts in Vergleichung gestellet hat. Warum will man itzt Thalien nötigen, die traurige Stellung der Melpomene zu borgen und ein ernsthaftes Ansehen über eine Bühne zu verbreiten, deren vornehmste Zierde allezeit Spiel und Lachen gewesen sind und beständig ihr unterscheidender Charakter sein werden?

Versibus exponi tragicis res comica non vult.

(Horaz in der „Dichtkunst".)

*

* *

Hier ist die Schrift des französischen Gegners aus. Ob es nun gleich nicht scheint, daß sie der Hr. Prof. Gellert gekannt habe, so ist es dennoch geschehen, daß er auf die meisten ihrer Gründe glücklich geantwortet hat. Weil sie dem Leser noch in frischem Andenken sein müssen, so will ich ihn nicht lange abhalten, sich selbst davon zu überzeugen. Nur habe ich eine kleine Bitte an ihn zu thun. Er mag so gut sein und es dem Hrn. Prof. Gellert nicht zuschreiben, wann er finden sollte, daß er sich dieses Mal schlechter ausdrücke, als er sonst von ihm gewohnt ist. Man sagt, daß auch die besten Übersetzer Verhunzer wären.

Des Herrn Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel.

Man hat zu unsern Zeiten, besonders in Frankreich, eine Art von Lustspielen versucht, welche nicht allein die Gemüter der

*) Da alle Künste an einander grenzen, so laßt uns noch die Klagen hören, welche Hr. Blondel in seinem 1747 gedruckten *Discours sur l'Architecture* führet. Es ist zu befürchten, sagt er, daß die sinnreichen Neuerungen, welche man zu itziger Zeit mit ziemlichem Glück einführt, endlich von Künstlern werden nachgeahmt werden, welchen die Verdienste und die Fähigkeiten der Erfinder mangeln. Sie werden daher auf eine Menge ungereimter Gestalten fallen, welche den Geschmack nach und nach verderben, und werden ausschweifenden Sonderlichkeiten den schönen Namen der Erfindungen beilegen. Wann dieses Gift die Künste einmal ergriffen hat, so fangen die Alten an, unfruchtbar zu scheinen, die großen Meister frostig und die Regeln allzu enge 2c. 2c.

16. Horaz in der „Dichtkunst", V. 89: Ein komischer Vorfall will nicht in tragischen Versen erzählt sein.

Zuschauer zu ergötzen, sondern auch so zu rühren und so anzutreiben vermögend wäre, daß sie ihnen sogar Thränen auspresse. Man hat dergleichen Komödie zum Scherz und zur Verspottung in der französischen Sprache comédie larmoyante,*) das ist die weinerliche, genennt, und von nicht wenigen pflegt sie als eine abgeschmackte Nachäffung des Trauerspiels getadelt zu werden. Ich bin zwar nicht willens, alle und jede Stücke, welche in diese Klasse können gebracht werden, zu verteidigen, sondern ich will bloß die Art der Einrichtung selbst retten und womöglich erweisen, daß die Komödie mit allem Ruhme heftiger bewegen könne. Dacier**) und andre, welche die von dem Aristoteles entworfene Erklärung weitläuftiger haben erläutern wollen, setzen die ganze Kraft und Stärke der Komödie in das Lächerliche. Nun kann man zwar nicht leugnen, daß nicht der größte Teil derselben darauf ankomme, obgleich nach dem Vossius***) auch dieses zweifelhaft sein könnte; allein so viel ist auch gewiß, daß in dem Lächerlichen nicht durchaus alle ihre Tugend bestehe. Denn entweder sind die reizenden Stücke des Terenz keine Komödien zu nennen, oder die Komödie hat ihre ernsthaften Stellen und muß sie haben, damit selbst das Lächerliche durch das beständige Anhalten nicht geschwächt werde. Denn was ohne Unterlaß artig ist, das rührt entweder nicht genug oder ermüdet das Gemüt, indem es dasselbe allzu sehr rührt. Ich glaube also, daß aus der Erklärung des Aristoteles weiter nichts zu folgern ist als dieses, was für eine Art von Lastern die Komödie vornehmlich durchziehen soll. Es erhellt nämlich daraus, daß sie sich mit solchen Lastern beschäftigen müsse, welche niemandem ohne Schande, obschon ohne seinem und ohne andrer Schaden, anhängen können, kurz, solche Laster, welche Lachen und Satire, nicht aber Ahndung und öffentliche Strafe verdienen; woran sich aber doch weder Plautus, noch diejenigen, die er unter den Griechen nachgeahmet hat, besonders gekehrt zu haben scheinen. Ja, man muß sogar zugestehen, daß es eine Art Laster giebt, welche gar sehr mit eines andern Schaden verbunden

*) S. die Vorrede des Hrn. v. Voltaire zu seiner „Nanine", im IX. Teile seiner Werke, Dresdner Ausgabe. — [Gellert.]

**) In den Anmerkungen zu des Aristoteles „Dichtkunst", Hauptst. V. S. 58. Pariser Ausgabe von 1692: Aristote en faisant la définition de la Comédie décide, quelles choses peuvent faire le sujet de son imitation. Il n'y a que celles qui sont purement ridicules, car tous les autres genres de méchanceté ou de vice ne sçauroient y trouver place, parce qu'ils ne peuvent attirer que l'indignation ou la pitié, passions, qui ne doivent nullement regner dans la Comédie. — [G.]

***) In seiner „Poetik", lib. I. c. V. p. 123. — [G.]

ist, als zum Exempel die Verschwendung, und dennoch in der Komödie angebracht werden kann, wenn es nur auf eine geschickte und kunstmäßige Art geschieht. Ich sehe also nicht, worinne derjenige Lustspieldichter sündige, welcher in Betrachtung der Nützlichkeit die Regeln der Kunst dann und wann beiseite setzt, besonders wenn man von ihm sagen kann:

Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Es sei also immer die sinnreiche Verspottung der Laster und Ungereimtheiten die vornehmste Verrichtung der Komödie, damit eine mit Nutzen verbundene Fröhlichkeit die Gemüter der Zuschauer einnehme: nur merke man auch zugleich, daß es eine doppelte Gattung des Lächerlichen giebt. Die eine ist die stammhafte und, so zu reden, am meisten handgreifliche, weil sie in ein lautes Gelächter ausbricht; die andere ist feiner und bescheidener, weil sie zwar ebenfalls Beifall und Vergnügen erweckt, immer aber nur einen solchen Beifall und ein solches Vergnügen, welches nicht so stark ausbricht, sondern gleichsam in dem Innersten des Herzens verschlossen bleibt. Wann nun die ausgelassene und heftige Freude, welche aus der ersten Gattung entspringt, nicht leicht eine ernsthaftere Gemütsbewegung verstattet, so glaube ich doch, daß jene gesetztere Freude sie verstatten werde. Und wenn ferner die Freude nicht das einzige Vergnügen ist, welches bei den Nachahmungen des gemeinen Lebens empfunden werden kann, so sage man mir doch, worinne dasjenige Lustspiel zu tadeln sei, welches sich einen solchen Inhalt erwählet, durch welchen es außer der Freude auch eine Art von Gemütsbewegung hervorbringen kann, welche zwar den Schein der Traurigkeit hat, an und für sich selbst aber ungemein süße ist.*) Da nun aber dieses alsdann sehr leicht geschehen kann, wenn man die Komödie nicht nur die

*) Permagna enim, sagt der vortreffliche Engländer Joseph Trapp, est discrepantia inter istam tristitiam, quae in tragoedia dominatur, et istam, quae in comoediam admittitur. Illa tanquam hiemalis tempestas diem paene integrum nubibus et tenebris obvolvit, interspersis tantum raris et brevibus lucis intervallis: haec actionem dramaticam, tanquam coelum tempore aestivo plerumque sudum, nubibus non nunquam sed rarius intercipit. *Praelect. Poet.*, p. 323. edit. alt., Londini 1722. — [G.]

7 f. Er hat das Beispiel der Guten: nach welchem Beispiel er das thun zu dürfen meint, was jene gethan haben. — Aus dem Prolog zu des Terenz Heautontimorumenos [Selbstquäler] V. 20 f.

Laster, sondern auch die Tugenden schildern läßt, so sehe ich nicht, warum es ihr nicht vergönnt sein sollte, mit den tadelhaften Personen auch gute und liebenswürdige zu verbinden und sich dadurch sowohl angenehmer als nützlicher zu machen, damit einigermaßen jener alten Klage des komischen Trupps bei dem Plautus abgeholfen werde:

Hujusmodi paucas poëtae reperiunt comoedias,
Ubi boni meliores fiant.

Wenigstens sind unter den Alten, wie Scaliger erinnert, sowohl unter den Griechen als unter den Römern, verschiedene gewesen, welche eine doppelte Gattung von Komödie zugelassen und sie in die sittliche und lächerliche eingeteilet haben. Unter der sittlichen verstanden sie diejenige, in welcher die Sitten, und unter der lächerlichen, in welcher das Lächerliche herrschte. Doch wenn man nicht allein darauf zu sehen hat, was in der Komödie zu geschehen pflegt, sondern auch auf das, was darinne geschehen sollte, warum wollen wir sie nicht lieber nach Maßgebung des Trapps*) also erklären, daß wir sagen: die Komödie sei ein dramatisches Gedicht, welches Abschilderungen von dem gemeinen Privatleben enthalte, die Tugend anpreise und verschiedene Laster und Ungereimtheiten der Menschen auf eine scherzhafte und feine Art durchziehe? Ich gestehe ganz gerne, daß sich diese Erklärung nicht auf alle und jede Exempel anwenden lasse; allein wenn man auch durchaus eine solche verlangte, welche alles, was jemals unter dem Namen Komödie begriffen worden, in sich fassen sollte, so würde man entweder gar keine oder doch ein Ungeheuer von einer Erklärung bekommen. Genug, daß diese von uns angenommene Erklärung von dem Endzwecke, welchen die Komödie erreichen soll und auch leicht erreichen kann, abgeleitet ist und auch daher ihre Entschuldigung und Verteidigung nehmen darf.

Damit ich aber die Sache der rührenden Komödie, wo nicht glücklich, doch sorgfältig führen möge, so muß ich einer doppelten Anklage entgegen gehen, deren eine dahinaus läuft: daß auf diese Weise der Unterscheid, welcher zwischen einer Tragödie und Komödie sein müsse, aufgehoben werde, und deren andre darauf ankömmt:

*) Am angef. Orte S. 314 und folglich. — [G.]

7 f. Dergleichen Lustspiele erfinden die Dichter wenige, worin die Guten besser werden. — Am Schlusse der „Gefangenen". Vgl. Bd. IV, 2, S. 186, Z. 22 f.

daß diejenige Komödie sich selbst zuwider wäre, welche die Affekten sorgfältig erregen wolle.

Was den ersten Grund anbelangt, so scheint es mir gar nicht, daß man zu befürchten habe, die Grenzen beider Gattungen möchten vermengt werden. Die Komödie kann ganz wohl zu rühren fähig sein und gleichwohl von der Tragödie noch weit entfernt bleiben, indem sie weder ebendieselben Leidenschaften rege macht, noch aus ebenderselben Absicht und durch ebendieselben Mittel, als die Tragödie zu thun pflegt. Es wäre freilich unsinnig, wenn sich die Komödie jene großen und schrecklichen Zurüstungen der Tragödie, Mord, Verzweiflung und dergleichen, anmaßen wollte; allein wenn hat sie dieses jemals gethan? Sie begnügt sich mit einer gemeinen, obschon seltnen Begebenheit und weiß von dem Adel und von der Hoheit der Handlung nichts; sie weiß nichts von den Sitten und Empfindungen großer Helden, welche sich entweder durch ihre erhabne Tugend oder durch ihre außerordentliche Häßlichkeit ausnehmen; sie weiß nichts von jenem tragischen hohen und prächtigen Ausdrucke. Dieses alles ist so klar, daß ich es nur verdunkeln würde, wenn ich es mehr auseinandersetzen wollte. Was hat man also für einen Grund, zu behaupten, daß die rührende Komödie, wenn sie dann und wann Erbarmen erweckt, in die Vorzüge der Tragödie einen Eingriff thue? Können denn die kleinen Übel, welche sie dieser oder jener Person zustoßen läßt, jene heftige Empfindung des Mitleids erregen, welche der Tragödie eigen ist? Es sind kaum die Anfänge dieser Empfindung, welche die Komödie zuläßt und auf kurze Zeit in der Absicht anwendet, daß sie diese kleine Bewegung durch etwas Erwünschtes wieder stillen möge; welches in der Tragödie ganz anders zu geschehen pflegt. Doch wir wollen uns zu der vornehmsten Quelle wenden, aus welcher die Komödie ihre Rührungen herholt, und zusehen, ob sie sich vielleicht auf dieser Seite des Eigentums der Tragödie anmaße. Man sage mir also, wenn rühret denn diese neue Art von Komödie, von welcher wir handeln? Geschicht es nicht meistenteils, wenn sie eine tugendhafte, gesetzte und außerordentliche Liebe vorstellet? Was ist aber nun zwischen der Liebe, welche die Tragödie anwendet, und derjenigen, welche die Komödie braucht, für ein Unterscheid? Ein sehr großer. Die Liebe in der Komödie ist nicht jene heroische Liebe, welche durch die Bande wichtiger Angelegenheiten, der Pflicht, der Tapferkeit,

des größten Ehrgeizes, entweder unzertrennlich verknüpfet oder unglücklich zertrennet wird; es ist nicht jene lärmende Liebe, welche von einer Menge von Gefahren und Lastern begleitet wird; nicht jene verzweifelnde Liebe: sondern eine angenehm unruhige Liebe, welche zwar in verschiedene Hindernisse und Beschwerlichkeiten verwickelt wird, die sie entweder vermehren oder schwächen, die aber alle glücklich überstiegen werden und einen Ausgang gewinnen, welcher, wenn er auch nicht für alle Personen des Stücks angenehm, doch dem Wunsche der Zuschauer gemäß zu sein pflegt. Es ist daher im geringsten keine Vermischung der Kunst zu befürchten, solange sich nicht die Komödie mit ebenderselben Liebe beschäftiget, welche in der Tragödie vorkömmt, sondern von ihr in Ansehung der Wirkungen und der damit verknüpften Umstände ebensoweit als in Ansehung der Stärke und Hoheit entfernt bleibt. Denn so wie die Liebe in einem doppelten Bilde strahlt, welche auf so verschiedene Weise ausgedrückt werden, daß man sie schwerlich für einerlei halten kann; ja, wie sogar die Gewalt, die sie über die Gemüter der Menschen hat, von ganz verschiedner Art ist, so daß, wenn der eine mit zerstreuten Haaren, mit verwirrter Stirn und verzweifelnden Augen herumirret, der andre das Haar zierlich in Locken schlägt und mit lächelnd-trauriger Miene und angenehm unruhigen Augen seinen Kummer verrät: ebenso, sage ich, ist die Liebe, welche in beiden Spielen gebraucht wird, ganz und gar nicht von einerlei Art und kann also auch nicht auf einerlei oder auch nur auf ähnliche Art rühren. Ja, es fehlt so viel, daß die Komödie in diesem Stücke die Rechte der Tragödie zu schmälern scheinen sollte, daß sie vielmehr nichts als ihr Recht zu behaupten sucht. Denn ob ich schon denjenigen nicht beistimme, welche, durch das Ansehen einiger alten Tragödienschreiber bewogen, die Liebe gänzlich aus der tragischen Fabel verbannen wollen, so ist doch so viel gewiß, daß nicht jede Liebe, besonders die zärtlichere, sich für sie schickt, und daß auch diejenige, die sich für sie schickt, nicht darinne herrschen darf, weil es nicht erlaubt ist, die Liebe einzig und allein zu dem Inhalte eines Trauerspiels zu machen. Sie kann zwar jenen heftigern Gemütsbewegungen, welche der Tragödie Hoheit, Glanz und Bewunderung erteilen, gelegentlich beigefügt werden, damit sie dieselben bald heftiger antreibe, bald zurückhalte, nicht aber, damit sie selbst das Hauptwerk der Handlung ausmache. Dieses Gesetz, welches man der Tragödie vorgeschrieben

hat, und welches aus der Natur einer heroischen That hergeholet ist, zeiget deutlich genug, daß es allein der Komödie zukomme, aus der Liebe ihre Haupthandlung zu machen. Alles derohalben, was die Liebe, ihren schrecklichen und traurigen Teil beiseite gesetzt, im Rührenden vermag, kann sich die Komödie mit allem Recht anmaßen. Der vortreffliche Corneille erinnert sehr wohl, daß dasjenige Stück, in welchem allein die Liebe herrschet, wann es auch schon in den vornehmsten Personen wäre, keine Tragödie, sondern seiner natürlichen Kraft nach eine Komödie sei.*) Wie viel weniger kann daher dasjenige Stück, in welchem nur die heftige Liebe einiger Privatpersonen aufgeführet wird, das Wesen des Trauerspiels angenommen zu haben scheinen? Das, was ich aber von der Liebe und von dem Anspruche der Komödie auf dieselbe gesagt habe, kann, glaube ich, ebensowohl von den übrigen Stücken behauptet werden, welche die Gemüter zu bewegen vermögend sind: von der Freundschaft, von der Beständigkeit, von der Freigebigkeit, von dem dankbaren Gemüte und so weiter. Denn weil diese Tugenden denjenigen, der sie besitzt, zwar zu einem rechtschaffnen, nicht aber zu einem großen und der Tragödie würdigen Manne machen, und also auch vornehmlich nur Zierden des Privatlebens sind, wovon die Komödie eine Abschilderung ist, so wird sich auch die Komödie die Vorstellung dieser Tugenden mit allem Rechte anmaßen und alles zu gehöriger Zeit und an gehörigem Orte anwenden dürfen, was sie, die Gemüter auf eine angenehme Art zu rühren, darbieten können. Allein auf diese Art, kann man einwenden, wird die Komödie allzu frostig und trocken scheinen; sie wird von jungen Leuten weniger geliebt und von denjenigen weniger besucht werden, welche durch ein heftiges Lachen nur ihren Bauch erschüttern wollen. Was schadet das? Genug, daß sie alsdann, wie der berühmte Werenfels**) saget, weise, gelehrte, rechtschaffne und kunstverständige Männer ergötzen wird, welche mehr auf das Schickliche als auf das Lächerliche, mehr auf das Artige als auf das Grimassenhafte sehen; und wann schon die, welche nur Possen suchen, dabei nicht klatschen, so wird sie doch

*) S. die erste Abhandlung des P. Corneille über das dramatische Gedicht. — [G.]

**) In seiner Rede von der Komödie, S. 365 *Diss. var. argum.*, parte altera. Amstelod. 1617. — [G.]

36 f. Vgl. IV, 2, S. 237.

denen gefallen, welche, mit dem Plautus zu reden, pudicitiae praemium esse volunt.

Ich komme nunmehr auf den zweiten Einwurf. Rührende Komödien, sagt man, widersprechen sich selbst; denn eben deswegen, weil sie rühren wollen, können entweder die Laster und Ungereimtheiten der Menschen darinne nicht zugleich belacht werden, oder, wenn beides geschieht, so sind es weder Komödien noch Tragödien, sondern ein drittes, welches zwischen beiden inne liegt, und von welchem man das sagen könnte, was Ovidius von dem Minotaurus sagte:

Semibovemque virum, semivirumque bovem.

Dieser ganze Tadel kann, glaube ich, sehr leicht durch diejenigen Beispiele nichtig gemacht werden, welche unter den dramatischen Dichtern der Franzosen sehr häufig sind. Denn wenn Destouches, de la Chaussée, Marivaux, Voltaire, Fagan und andre, deren Namen und Werke längst unter uns bekannt sind, dasjenige glücklich geleistet haben, was wir verlangen, wann sie nämlich mit Beibehaltung der Freude und der komischen Stärke auch Gemütsbewegungen an dem gehörigen Orte angebracht haben, welche aus dem Innersten der Handlung fließen und den Zuschauern gefallen: was bedarf es alsdann noch für andre Beweise? Doch wenn wir auch ganz und gar kein Exempel für uns anführen könnten, so erhellet wenigstens aus der verschiednen Natur derjenigen Personen, welche der Dichter auf die Bühne bringt, daß sich die Sache ganz wohl thun lasse. Denn da, wie wir oben gezeigt haben, den bösen Sitten ganz füglich gute entgegengesetzt werden können, damit durch die Annehmlichkeit der letztern die Häßlichkeit der erstern sich desto mehr ausnehme; und da diese rechtschaffnen und edeln Gemütsarten, wenn sie sich hinlänglich äußern sollen, in schwere und eine Zeit lang minder glückliche Zufälle, bei welchen sie ihre Kräfte zeigen können, verwickelt sein müssen: so darf man nur diese mit dem Stoffe der Fabel gehörig verbinden und kunstmäßig einflechten, wenn diejenige Komödie, die sich am meisten mit Verspottung der Laster beschäftiget, nichts desto weniger die Gemüter der Zuhörer durch ernsthaftere Rührungen vergnügen soll. Zwar ist allerdings eine große Behutsamkeit anzuwenden,

1 f. pudicitiae . . . volunt. Wollen, daß die Schamhaftigkeit ihre Belohnung finde. — Am Schluß der „Gefangenen". Vgl. Bd. IV, 2, S. 180, Z. 18 f. — 11. Einen halbtierischen Mann, einen halbmenschlichen Stier. — Klaglieder IV, 7, 18.

daß dieses zur rechten Zeit und am gehörigen Orte und im rechten Maße geschehe, ja, der komische Dichter, wenn er unser Herz entflammen will, muß glauben, daß jene Warnung, nihil citius inarescere quam lacrumas, welche man dem Redner zu geben pflegt, ihm noch weit mehr als dem Redner angehe. Vornehmlich hat er dahin zu sehen, daß er nicht auf eine oder die andre lustige Scene sogleich eine ernsthafte folgen lasse, wodurch das Gemüt, welches sich durch das Lachen geruhig erholt hatte und nun auf einmal durch die volle Empfindung der Menschlichkeit dahingerissen wird, eben den verdrießlichen Schmerz empfindet, welchen das Auge fühlt, wenn es aus einem finstern Orte plötzlich gegen ein helles Licht gebracht wird. Noch viel weniger muß einer gesetzten Person alsdann, wenn sie die Gemüter der Zuschauer in Bewegung setzt, eine allzu lächerliche beigesellet werden; überhaupt aber muß man nichts von dieser Gattung anbringen, wenn man nicht die Gemüter genugsam dazu vorbereitet hat, und muß auch bei ebendenselben Affekten sich nicht allzu lange aufhalten. Wenn man also die rührenden Scenen auf den bequemen Ort verspart, welchen man alsdann, wann sich die Fabel am meisten verwirret, noch öfter aber, wenn sie sich aufwickelt, findet, so kann das Lustspiel nicht nur seiner satirischen Pflicht genugthun, sondern kann auch noch dabei das Gemüt in Bewegung setzen. Freilich trägt hierzu der Stoff und die ganze Einrichtung des Stückes viel bei. Denn wenn dasjenige, was der Dichter Glückliches oder Unglückliches wider alle Hoffnung sich ereignen läßt und zu den Gemütsbewegungen die Gelegenheit geben muß, aus den Sitten der Personen so natürlich fließt, daß es sich fast nicht anders hätte zutragen können, so überläßt sich alsdann der Zuschauer, dessen sich Verwundrung und Wahrscheinlichkeit bemächtiget haben, er mag nun der Person wohlwollen oder nicht, willig und gern den Bewegungen und wird bald mit Vergnügen zürnen, bald trauern und bald über die Zufälle derjenigen Personen, deren er sich am meisten annimmt, für Freuden weinen. Auf diese Art, welches mir ohne Ruhmredigkeit anzuführen erlaubt sein wird, pflegen die Zuschauer in dem letzten Auftritte des „Loses in der Lotterie" gerührt zu werden. Damons Ehegattin und die Jungfer Karoline haben durch ihre Sitten die Gunst der Zuschauer erlangt. Jene

3 f. nihil . . . lacrumas, daß nichts schneller trockne als Thränen. — Quintilian VI, 1.

hatte schon daran verzweifelt, daß sie das Los wiederbekommen würde, welches für sie zehntausend Thaler gewonnen hatte, und war auf eine anständige Art deswegen betrübt. Ehe sie sich's aber vermutet, kömmt Karoline und bringt ihrer Schwägerin mit dem willigsten Herzen dasjenige wieder, was sie für verloren gehalten hatte. Hieraus nun entstehet zwischen beiden der edelste Streit freundschaftlicher Gesinnungen, so wie bald darauf zwischen Karolinen und ihrem Liebhaber ein Liebesstreit; und da sowohl dieser als jener, schon für sich selbst als ein angenehmes Schauspiel sehr lebhaft zu rühren vermögend, zugleich auch nicht weit hergeholet, sondern in der Natur der Sache gegründet und freiwillig aus den Charakteren selbst geflossen sind, so streitet ein solcher Ausgang nicht allein nicht mit der Komödie, sondern ist ihr vielmehr, wenn auch das übrige gehörig beobachtet worden, vorteilhaft. Mir wenigstens scheint eine Komödie, welche, wenn sie den Witz der Zuhörer genugsam beschäftiget hat, endlich mit einer angenehmen Rührung des Gemüts schließet, nicht tadelhafter als ein Gastgebot, welches, nachdem man leichtern Wein zur Gnüge dabei genossen, die Gäste zum Schlusse durch ein Glas stärkern Weins erhitzen und so auseinandergehen läßt.

Es ist aber noch eine andre Gattung, an welcher mehr auszusetzen zu sein scheinet, weil Scherz und Spott weniger darinne herrschen als die Gemütsbewegungen, und weil ihre vornehmsten Personen entweder nicht gemein und tadelhaft, sondern von vornehmem Stande, von zierlichen Sitten und von einer artigen Lebensart sind, oder, wenn sie ja einige Laster haben, ihnen doch nicht solche ankleben, dergleichen bei dem Pöbel gemeiniglich zu finden sind. Von dieser Gattung sind ungefähr „Die verliebten Philosophen" des Destouches, die „Melanide" des de la Chaussée, „Das Mündel" des Fagan, und der „Sidney" des Gressets. Weil nun aber diejenige Person, auf die es in dem Stücke größtenteils ankömmt, entweder von guter Art ist, oder doch keinen allzu lächerlichen Fehler an sich hat, so kann daher ganz wohl gefragt werden, worinne denn ein solches Schauspiel mit dem Wesen der Komödie übereinkomme. Denn obschon meistenteils auch lustige und auf gewisse Art lächerliche Charaktere darinne vorkommen, so erhellt doch genugsam aus der Überlegenheit der andern, daß sie nur der Veränderung wegen mit eingemischt sind und das Hauptwerk ganz und gar nicht vorstellen sollen. Nun gebe ich sehr gerne zu, daß

dergleichen Schauspiele in den Grenzen, welche man der Komödie zu setzen pflegt, nicht mit begriffen sind; allein es fragt sich, ob man nicht diese Grenzen um so viel erweitern müsse, daß sie auch jene Gattung dramatischer Gedichte mit in sich schließen können.*) Wenn dieses nun der Endzweck der Komödie verstattet, so sehe ich nicht, warum es nicht erlaubt sein sollte. Das Ansehen unsrer Vorgänger wird es doch nicht verwehren? Es wird doch kein Verbrechen sein, dasjenige zu versuchen, was sie unversucht gelassen haben, oder aus eben der Ursache von ihnen abzugehen, aus welcher wir ihnen in andern Stücken zu folgen pflegen? Hat nicht schon Horatius gesagt:

> Nec minimum meruere decus vestigia graeca
> Ausi deserere.

Wenn man keine andre Komödien machen darf als solche, wie sie Aristophanes, Plautus und selbst Terenz gemacht haben, so glaube ich schwerlich, daß sie den guten Sitten sehr zuträglich sein und mit der Denkungsart unsrer Zeiten sehr übereinkommen möchten. Sollen wir deswegen ein Schauspiel, welches aus dem gemeinen Leben genommen und so eingerichtet ist, daß es zugleich ergötze und unterrichte, als welches der ganze Endzweck eines dramatischen Stücks ist, sollen wir, sage ich, es deswegen von der Bühne verdammen, weil die Erklärung, welche die Alten von der Komödie gegeben haben, nicht völlig auf dasselbe passen will? Muß es deswegen abgeschmackt und ungeheuer sein? In Dingen, welche

*) Wenn der Endzweck der Komödie überhaupt eine anständige Gemütsergötzung ist, und diese durch eine geschickte Nachahmung des gemeinen Lebens verschafft wird, so werden sich die verschiednen Formen der Komödie gar leicht erfinden und bestimmen lassen. Denn da es eine doppelte Art von menschlichen Handlungen giebt, indem einige Lachen und andre ernsthaftere Gemütsbewegungen erwecken, so muß es auch eine doppelte Art von Komödie geben, welche die Nachahmerin des gemeinen Lebens ist. Die eine muß zu Erregung des Lachens und die andre zu Erregung ernsthaftrer Gemütsbewegungen geschickt sein. Und da es endlich auch Handlungen giebt, die in Betrachtung ihrer verschiednen Teile und in Ansehung der verschiednen Personen, von welchen sie ausgeübt werden, beides hervorzubringen fähig sind, so muß es auch eine vermischte Gattung von Komödien geben, von welcher der „Cyklops“ des Euripides und „Der Ruhmredige“ des Destouches sind. Dieses hat der jüngst in Dänemark verstorbene Hr. Prof. Schlegel, ein Freund, dessen Verlust ich nie genug bedauern kann, und ein Dichter, der eine ewige Zierde der dramatischen Dichtkunst sein wird, vollkommen wohl eingesehen. Man sehe, was in den Anmerkungen zu der deutschen Übersetzung der Schrift des Herrn Batteux: *Les beaux Arts réduits à un même principe*, welche vor einiger Zeit in Leipzig herausgekommen, aus einer von seinen noch ungedruckten Abhandlungen über diese Materie angeführet worden, S. 316. — [G.]

12 f. Und keinen geringen Ruhm haben die verdient, die die griechischen Spuren zu verlassen wagten. — Horaz' „Dichtkunst“, V. 286 f. — 39 f. *Les beaux Arts . . . principe.* Die schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz zurückgeführt.

empfunden werden, und deren Wert durch die Empfindung beurteilet wird, sollte ich glauben, müsse die Stimme der Natur von größerm Nachdrucke sein als die Stimme der Regeln. Die Regeln hat man aus denjenigen dramatischen Stücken gezogen, welche ehedem auf der Bühne Beifall gefunden haben. Warum sollen wir uns nicht eben dieses Rechts bedienen können? Und wenn es außer der alten Gattung von Komödie noch eine andre giebt, welche gefällt, welche Beifall findet, kurz, welche ergötzt und nützt, übrigens aber die allgemeinen und unveränderlichen Regeln des dramatischen Gedichts nicht verletzet, sondern sie in der Einrichtung und Einteilung der Fabel und in der Schilderung der menschlichen Gemütsarten und Sitten genau beobachtet: warum sollten wir uns denn lieber darüber beklagen als erfreuen wollen? Wenn diese Komödie, von der wir handeln, abgeschmackt wäre, glaubt man denn, daß ein so abgeschmacktes Ding sich die Billigung sowohl der Klugen als des Volks erwerben könne? Gleichwohl wissen wir, daß dergleichen Spiele sowohl in Paris als an andern Orten mehr als einmal mit vielem Glücke aufgeführet worden und gar leicht den Weg zu den Gemütern der Zuhörer gefunden haben. Wenn nun also die meisten durch ein solches Schauspiel auf eine angenehme Art gerühret werden, was haben wir uns um jene wenige viel zu bekümmern, welche nichts dabei zu empfinden vorgeben?*) Es giebt Leute, welchen die lustige Komödie auf keine Art ein Genüge thut, und gleichwohl hört sie deswegen nicht auf, gut zu sein. Allein, wird man sagen, es giebt unter den sogenannten rührenden

*) Es scheint, als ob man auf unsere Komödie dasjenige anwenden könne, was Cicero von dem Wert einer Rede gegen den Brutus behauptet. Tu artifex, sagt er, quid quaeris amplius? Delectatur audiens multitudo et ducitur oratione et quasi voluptate quadam perfunditur. Quid habes quod disputes? Gaudet, dolet, ridet, plorat, favet, audit, contemnit, invidet, ad miserationem inducitur, ad pudendum, ad pigendum, irascitur, miratur, sperat, timet: haec proinde accidunt, ut eorum, qui adsunt, mentes verbis et sententiis et actione tractantur. Quid est quod exspectetur docti alicujus sententia? Quod enim probat multitudo, hoc idem doctis probandum est. Denique hoc specimen est popularis judicii, in quo nunquam fuit populo cum doctis intelligentibusque dissensio. *Cic. in Bruto*, p. 569 s. edit. Elzev. — [G.]

27 ff. Du Künstler, was verlangst du mehr? Es ergötzt sich die hörende Menge und wird von der Rede bewegt und von einem gewissen Vergnügen durchströmt. Was hast du zu streiten? Sie freut sich, sie grämt sich, sie lacht, sie weint, ist wohlgesinnt, hört, verachtet, beneidet, wird zum Mitleid bewegt, zur Scham, zum Verdruß, sie zürnt, staunt, hofft, fürchtet: dies geschieht, je nachdem die Gemüter der Zuschauer durch die Worte und Gesinnungen und die Handlung bewegt werden. Weshalb soll man erst den Ausspruch irgend eines Gelehrten abwarten? Denn was die Menge billigt, das müssen auch die Gelehrten billigen. Kurz, das ist ein Beispiel eines volkstümlichen Urteils, in welchem nie das Volk mit den Gelehrten und Verständigen uneins war.

Komödien sehr viel trockne, frostige und abgeschmackte. Wohl gut; was folgt aber daraus? Ich will ja nicht ein jedes armseliges Stück verteidigen. Es giebt auch auf der andern Seite eine große Menge höchst ungereimter Lustspiele, von deren Verfassern man nicht sagen kann, daß sie die allgemeinen Regeln nicht beobachtet hätten; nur schade, daß sie, mit dem Boileau*) zu reden, die Hauptregel nicht inne gehabt haben! Es hat ihnen nämlich am Genie gefehlt. Und wenn dieser Fehler sich auch bei den Verfassern der neuen Gattung von Komödie findet, so muß man die Schuld nicht auf die Sache selbst legen. Wollen wir es aber gründlich ausmachen, was man ihr für einen Wert zugestehen müßte, so müssen wir sie, wie ich schon erinnert habe, nach der allgemeinen Absicht der dramatischen Poesie beurteilen. Ohne Zweifel ist die Komödie zur Ergötzung erfunden worden; weil es aber keine kunstmäßige und anständige Ergötzung giebt, mit welcher nicht auch einiger Nutzen verbunden wäre, so läßt sich auch von der Komödie sagen, daß sie nützlich sein könne und müsse. Das erstere, die Ergötzung nämlich, wird teils durch den Inhalt der Fabel selbst, teils durch die neuen, abwechselnden und mit den Personen übereinstimmenden Charaktere erlangt. Und zwar durch den Inhalt, erstlich, wenn die Erwartung sowohl erregt als unterhalten wird, und hernach, wenn ihr auf eine ganz andere Art ein Genüge geschieht, als es anfangs das Ansehen hatte, wobei gleichwohl alle Regeln der Wahrscheinlichkeit genau beobachtet werden müssen. Dieses hat so gewiß seine Richtigkeit, daß weder eine wahre noch eine erdichtete Begebenheit, wann sie für sich selbst auch noch so wunderbar wäre, auf der Bühne einiges Vergnügen erwecken wird, wenn sie nicht zugleich auch wahrscheinlich ist:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem.

Bei jeder Erdichtung nämlich verursacht nicht sowohl die Fabel selbst, als vielmehr das Genie und die Kunst, womit sie behandelt wird, bei den Zuschauern das Vergnügen. „Denn derjenige", sagt Werenfels,**) „erlangt einen allgemeinen Beifall, derjenige ergötzt

*) In der Note zu dem ersten Verse der „Dichtkunst". — [G.]
**) In angeführter Rede S. 367. — [G.]

29 f. Ich werde den gelehrten Nachahmer ermahnen, das Muster des Lebens und des Charakters zu berücksichtigen. — Horaz' „Dichtkunst" V. 317 f.

durchgängig, welcher alle Personen, Sitten und Leidenschaften, die er auf der Bühne vorstellen will, vollkommen und, soviel möglich, mit lebendigen Farben abschildert; welcher die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln und ihrem Busen alle Bewegungen mitzuteilen weiß, die er ihnen mitzuteilen für gut befindet." Denn nicht nur deswegen gefällt die Komödie, weil sie andrer abgeschmackte und lächerliche Handlungen den Augen und Gemütern darstellet (denn dieses thut eine jede gute Satire), sondern auch weil sie eine einfache und für sich selbst angenehme Begebenheit so abhandelt, daß sie überall die Erwartung des Zuschauers unterhält und durch dieses Unterhalten Vergnügen und Beifall erwecket. Denn wie hätten sonst fast alle Stücke des Terenz, soviel wir deren von ihm übrig haben, und auch einige des Plautus, als zum Exempel „Die Gefangnen", in welchen durch die Darzwischenkunft eines Simo, eines Chremes, eines Phädria, eines Hegio ein großer Teil derselben nicht nur nicht scherzhaft, sondern vielmehr ernsthaft wird: wie hätten sie, sage ich, sonst gefallen können? Wenn nun aber zu dem Ergötzen nicht notwendig eine lächerliche Handlung erfordert wird; wenn vielmehr eine jede Fabel, die der Wahrheit nachahmet und Dinge enthält, welche des Sehens und Hörens würdig sind, die Gemüter vergnügt: warum sollte man denn nicht auch dann und wann der Komödie einen ernsthaften, seiner Natur nach aber angenehmen Inhalt geben dürfen?*) „Auch alsdann empfinden wir eine wunderbare Wollust, wenn wir mit einer von den Personen in der Komödie eine genaue Freundschaft errichten, für sie bekümmert sind, für sie uns ängstigen, mit ihr Freund und Feind gemein haben, für sie stille Wünsche ergehen lassen, bei ihren Gefahren uns fürchten, bei ihrem Unglücke uns betrüben und bei ihrer entdeckten Unschuld und Tugend uns freuen." Es giebt viel Dinge, welche zwar nicht scherzhaft, aber doch deswegen auch nicht traurig sind. Ein Schauspiel, welches uns einen vornehmen Mann, der ein gemeines Mägdchen heiratet, so vor die Augen stellet, daß man alles, was bei einer solchen Liebe Abgeschmacktes und Ungereimtes sein kann, genau bemerket, wird ergötzen. Doch laßt uns diese Fabel verändern. Laßt uns setzen,

*) Werenfels am angeführten Orte. — [G.]

15. Simo, in des Terenz Andria (Mädchen von Andros). — Chremes, in desselben Heautontimorumenos (Selbstquäler). — Phädria, in desselben Eunuchus (Verschnittener). — Hegio, in Plautus' „Gefangenen".

der Entschluß des vornehmen Mannes sei nicht abgeschmackt, sondern vielmehr aus gewissen Ursachen löblich, oder doch wenigstens zu billigen: sollte wohl alsdann die Seltenheit und Rühmlichkeit einer solchen Handlung weniger ergötzen als dort die Schändlichkeit derselben? Der Herr von Voltaire hat eine Komödie dieses Inhalts unter dem Titel „Nanine" verfertiget, welche Beifall auf der Bühne erhalten hat; und man kann auch nicht leugnen, daß man nicht noch mehr dergleichen Handlungen, welche Erstaunen erwecken und dennoch nicht romanenhaft sind, erdenken und auf das gemeine Leben anwenden könne, als welches von dem Gebrauche selbst gebilliget wird.

Wir müssen uns nunmehr zu den guten Charakteren selbst wenden, welche hauptsächlich in der Komödie, von welcher wir handeln, angebracht werden, und müssen untersuchen, auf was für Weise Vergnügen und Ergötzung daraus entspringen könne. Die Ursache hiervon ist ohne Zweifel in der Natur der Menschen und in der wunderbaren Kraft der Tugend zu suchen. In unsrer Gewalt wenigstens ist es nicht, ob wir das, was gut, rechtschaffen und löblich ist, billigen wollen oder nicht. Wir werden durch die natürliche Schönheit und den Reiz dieser Dinge dahingerissen, und auch der allernichtswürdigste Mensch findet, gleichsam wider Willen, an der Betrachtung einer vortrefflichen Gemütsart Vergnügen, ob er sie gleich weder selbst besitzt, noch sie zu besitzen sich einige Mühe giebt. Diejenigen also, aus welchen eine große und zugleich gesellschaftliche Tugend hervorleuchtet, pflegen uns, so wie im gemeinen Leben, also auch auf der Bühne wert und angenehm zu sein. Doch dieses würde nur sehr wenig bedeuten wollen, wenn nicht noch andre Dinge dazukämen. Die Tugend selbst gefällt auf der Bühne, wo sie vorgestellt wird, weit mehr als im gemeinen Leben. Denn da bei Betrachtung und Bewunderung eines rechtschaffnen Mannes auch oft zugleich der Neid sich mit einmischet, so bleibt er doch bei dem Anblicke des bloßen Bildes der Tugend weg, und anstatt des Neides wird in dem Gemüte eine süße Empfindung des Stolzes und der Selbstliebe erweckt. Denn wenn wir sehen, zu was für einem Grade der Vortrefflichkeit die menschliche Natur erhoben werden könne, so dünken wir uns selbst etwas Großes zu sein. Wir gefallen uns also in jenen erdichteten Personen selbst, und die auf die Bühne gebrachte Tugend fesselt uns desto mehr, je leichter die Sitten sind, welche

den guten Personen beigelegt werden, und je mehr ihre Güte selbst, welche immer mäßig und sich immer gleich bleibet, nicht sowohl die Frucht von Arbeit und Mühe als vielmehr ein Geschenke der Natur zu sein scheint. Mit einem Worte, so wie wir bei den lächerlichen Personen der Bühne uns selbst freuen, weil wir ihnen nicht ähnlich scheinen, ebenso freuen wir uns über unsere eigne Vortrefflichkeit, wenn wir gute Gemütsarten betrachten; welches bei den heroischen Tugenden, die in der Tragödie vorkommen, sich seltner zu ereignen pflegt, weil sie von unsern gewöhnlichen Umständen allzu entfernt sind. Ich kann mir leicht einbilden, was man hierwider sagen wird. Man wird nämlich einwerfen, weil die Erdichtung alltäglicher Dinge weder Verlangen, noch Bewunderung erwecken könne, so müßte notwendig die Tugend auf der Bühne größer und glänzender vorgestellet werden, als sie im gemeinen Leben vorkomme; hieraus aber scheine zu folgen, daß dergleichen Sittenschilderungen, weil sie übertrieben worden, nicht sattsam gefallen könnten. Dieses nun wäre freilich zu befürchten, wenn nicht die Kunst dazukäme, welche das, was in einem Charakter Maß und Ziel zu überschreiten scheinet, so geschickt einrichtet, daß das Ungewöhnliche wenigstens wahrscheinlich scheinet. Ein Schauspiel, welches einem Mägdchen von geringem Stande Zierlichkeit, Witz und Lebensart geben wollte, würde den Beifall der Zuschauer wohl nicht erlangen. Denn

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

Allein wenn man voraussetzt, dieses Mägdchen sei von ihren ersten Jahren an in ein vornehmes Haus gekommen, wo sie Gelegenheit gefunden habe, ihre Sitten und ihren Geist zu bessern, so wird alsdann die zuerst unwahrscheinliche Person wahrscheinlich. Weit weniger aber können uns auserlesene Sitten und edle Empfindungen bei denjenigen anstößig sein, von welchen wir wissen, daß sie aus einer ansehnlichen Familie entsprungen sind und eine sorgfältige Erziehung genossen haben. Die Wahrscheinlichkeit aber ist hier nicht sowohl nach der Wahrheit der Sache als vielmehr nach der gemeinen Meinung zu beurteilen, so daß es gar nicht darauf ankömmt, ob es wirklich solche rühmliche Leute, und wie

24 f. Wenn die Worte des Redenden nicht zu den Verhältnissen stimmen, so werden die gebildeten wie die ungebildeten Römer ein Gelächter erheben. (Horaz, „Dichtkunst", V. 112 f.)

viele es derselben giebt, sondern daß es genug ist, wenn viele so etwas zu sein scheinen. Dieses findet auch bei den tadelhaften Charakteren statt, die deswegen nicht zu gefallen aufhören, ob sie schon die Beispiele des gemeinen Lebens überschreiten.*) So wird der Geizige in dem Lustspiele, ob er gleich weit geiziger ist als alle die Geizigen, die man alltäglich sieht, doch nicht mißfallen. Der Thraso bei dem Terenz ist so närrisch, daß er den Gnatho und seine übrigen Knechte, als ob es Soldaten wären, ins Gewehr ruft, daß er sich zu ihrem Heerführer macht und einem jeden seine Stelle und seine Pflicht anweiset; ob nun aber gleich vielleicht niemals ein Soldate so großsprecherisch gewesen ist, so ist dennoch die Person des Thraso, weil sie sonst alles mit den Großsprechern gemein hat, der Wahrheit nicht zuwider. Eben dieses geschieht auch auf der andern Seite, wenn nämlich die Vortrefflichkeit einer Person auf gewisse Art gemäßiget und ihr durch die genaue Beobachtung der Wahrscheinlichkeit in den andern Stücken nachgeholfen wird. Es finden sich übrigens in uns verschiedne Empfindungen, welche dergleichen Charaktere glaubwürdig machen und das Übertriebne in denselben zu bemerken verhindern. Wir wünschen heimlich, daß die rechtschaffnen Leute so häufig als möglich sein möchten, gesetzt auch, daß uns nicht sowohl der Reiz der Tugend als die Betrachtung der Nützlichkeit diesen Wunsch abzwinget, und alles, was der menschlichen Natur in einem solchen Bilde Rühmliches beigeleget wird, das glauben wir, werde uns selbst beigelegt. Daher kömmt es, daß die guten Charaktere, ob sie gleich noch so vollkommen sind und alle Beispiele übertreffen, in der Meinung, die wir von unsrer eignen Vortrefflichkeit und von der Nützlichkeit der Tugend haben, ihre Verteidigung finden. Wenn nun also diese Charaktere schon des Vergnügens wegen, welches sie verursachen, billig in dem Lustspiele können gebraucht werden, so hat man noch weit mehr Ursache, sie in Betrachtung ihrer Nützlichkeit anzuwenden. Die Abschilderungen tadelhafter Personen zeigen uns bloß das Ungereimte, das Verkehrte und Schändliche, die Abschilderungen guter Personen aber

*) Hiervon haben die Verfasser der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“, S. 266 und folg., sehr geschickt gehandelt. — [G.]

Die Abhandlung, welche der Herr Professor hier mit seinem Beifalle beehrt, ist von dem sel. Hrn. Mylius. — [Lessing.]

5. der Geizige, in dem gleichnamigen Lustspiele Molières.

zeigen uns das Gerechte, das Schöne und Löbliche. Jene schrecken von den Lastern ab, diese feuern zu der Tugend an und ermuntern die Zuschauer, ihr zu folgen. Und wie es nur etwas Geringes ist, wenn man dasjenige, was übel anstehet, kennet und sich vor demjenigen hüten lernet, was uns dem allgemeinen Tadel aussetzt, so ist es gegenteils etwas sehr Großes und Ersprießliches, wenn man das wahre Schöne erkennt und gleichsam in einem Bilde sieht, wie man selbst beschaffen sein solle. Doch diese Kraft haben nicht allein die Reden, welche den guten Personen beigelegt werden, sondern auch dasjenige, was in dem Stücke Löbliches von ihnen verrichtet und uns vor die Augen gestellet wird, giebt uns ein Beispiel von dem, was in dem menschlichen Leben schön und rühmlich ist. Wenn also schon dergleichen Schauspiele dem gewöhnlichen und angenommenen Gebrauche nach sich mit Recht den Namen der Komödien nicht anmaßen können, so verdienen sie doch wenigstens die Freiheiten und Vorzüge der Komödie zu genießen, weil sie nicht allein ergötzen, sondern auch nützlich sind und also denjenigen dramatischen Stücken beigezählt werden können, welche Werenfels am angeführten Orte mit folgenden Worten verlangt: „Endlich sollen unsre Komödien so beschaffen sein, daß sie Plato in seiner Republik dulden, Cato mit Vergnügen anhören, Vestalinnen ohne Verletzung ihrer Keuschheit sehen, und was das Vornehmste ist, Christen aufführen und besuchen können.“ Diejenigen wenigstens, welche Komödien schreiben wollen, werden nicht übel thun, wenn sie sich unter andern auch darauf befleißigen, daß ihre Stücke eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche sogar mit Thränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. Denn wer wird nicht gerne manchmal auf eine solche Art in Bewegung gesetzt werden wollen, wer wird nicht dann und wann diejenige Wollust, in welcher das ganze Gemüt gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur, so zu reden, sich an den äußern Flächen der Seele aufhält? Die Thränen, welche die Komödie auspresset, sind dem sanften Regen gleich, welcher die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht. Dieses alles will ich nicht darum angeführt haben, als ob jene alte fröhliche Komödie aus ihrem rechtmäßigen Besitze zu vertreiben wäre (sie bleibe vielmehr ewig bei ihrem Ansehen und ihrer Würde!), sondern bloß darum, daß man diese neue Gattung in ihre Gesellschaft aufnehmen möge, welche, da die ge=

meinen Charaktere erschöpft sind, neue Charaktere und also einen reichern Stoff zu den Fabeln darbietet und zugleich die Art des Vortrags ändert. Wenn es Leute giebt, welche nur deswegen den Komödien beiwohnen wollen, damit sie in laute Gelächter ausbrechen können, so weiß ich gewiß, daß sich die Terenze und die Destouches wenig um sie bekümmern werden. Denjenigen aber zu mißfallen, welche nichts als eine ausgelassene und wilde Possenlust vergnügt, wird wohl keine allzu große Schande sein. Es werden auch nach uns einmal Richter kommen, und auch auf diese sollten wir sehen! Flaccus hat schon einmal sein kritisches Ansehen gebraucht und den Ausspruch gethan:

At proavi nostri Plautinos et numeros et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque
(Ne dicam stulte) mirati.

Vielleicht werden sich auch einmal welche finden, die uns darum tadeln, daß wir bei Annehmung des rührenden Lustspiels uns allzu unleidlich, ich will nicht sagen allzu hartnäckig erwiesen haben.

*
* *

So weit der Hr. Prof. Gellert! Ich würde meinen Lesern wenig zutrauen, wenn ich nicht glaubte, daß sie es nunmehr von selbst wissen könnten, auf welche Seite die Wage den Ausschlag thue. Ich will zum Überflusse alles, was man für und wider gesagt hat, in einige kurze Sätze bringen, die man auf einmal übersehen kann. Ich will sie so einrichten, daß sie, womöglich, alles Mißverständnis heben und alle schweifende Begriffe in richtige und genaue verwandeln.

Anfangs muß man über die Erklärung der rührenden oder weinerlichen Komödie einig werden. Will man eine solche darunter verstanden haben, welche hier und da rührende und Thränen auspressende Scenen hat, oder eine solche, welche aus nichts als dergleichen Scenen besteht? Meinet man eine, wo man nicht immer lacht, oder wo man gar nicht lacht? eine, wo edle Charaktere mit ungereimten verbunden sind, oder eine, wo nichts als edle Charaktere vorkommen?

Wider die erste Gattung, in welcher Lachen und Rührung,

12 ff. Vgl. IV, 2, S. 119. — 24. schweifende, d. h. vage.

Scherz und Ernst abwechseln, ist offenbar nichts einzuwenden. Ich erinnere mich auch nicht, daß man jemals darwider etwas habe einwenden wollen. Vernunft und Beispiele der alten Dichter verteidigen sie. Er, der an Scherz und Einfällen der reichste ist und Lachen zu erregen nicht selten Witz und Anständigkeit, wie man sagt, beiseite gesetzt hat, Plautus, hat „Die Gefangnen“ gemacht und, was noch mehr ist, dem Philemon seinen „Schatz“ unter der Aufschrift „Trinummus“ abgeborgt. In beiden Stücken und auch in andern kommen Auftritte vor, die einer zärtlichen Seele Thränen kosten müssen. Im Molière selbst fehlt es an rührenden Stellen nicht, die nur deswegen ihre völlige Wirkung nicht thun können, weil er uns das Lachen allzu gewöhnlich macht. Was man von dem schleunigen Übergange der Seele von Freude auf Traurigkeit und von dem Unnatürlichen desselben gesagt hat, betrifft nicht die Sache selbst, sondern die ungeschickte Ausführung. Man sehe das Exempel, welches der Franzose aus dem Schauspiele „Simson“ anführt. Freilich muß der Dichter gewisse Staffeln, gewisse Schattierungen beobachten und unsre Empfindungen niemals einen Sprung thun lassen. Von einem Äußersten plötzlich auf das andre gerissen werden, ist ganz etwas anders, als von einem Äußersten allmählich zu dem andern gelangen.

Es muß also die andre Gattung sein, über die man hauptsächlich streitet, diejenige nämlich, worinne man gar nicht lacht, auch nicht einmal lächelt: worinne man durchgängig weich gemacht wird. Und auch hier kann man eine doppelte Frage thun. Man kann fragen: Ist ein solches Stück dasjenige, was man von jeher unter dem Namen Komödie verstanden hat? Und darauf antwortet Hr. Gellert selbst: Nein. Ist es aber gleichwohl ein Schauspiel, welches nützlich und für gewisse Denkungsarten angenehm sein kann? Ja; und dieses kann der französische Verfasser selbst nicht gänzlich in Abrede sein.

Worauf kömmt es also nun noch weiter an? Darauf, sollte ich meinen, daß man den Grad der Nützlichkeit des neuen Schauspiels gegen die Nützlichkeit der alten Komödie bestimme und nach Maßgebung dieser Bestimmung entscheide, ob man beiden einerlei Vorzüge einräumen müsse oder nicht. Ich habe schon gesagt, daß man niemals diejenigen Stücke getadelt habe, welche Lachen und

16 f. Schauspiel „Simson“, oben S. 22 f.

Rührung verbinden; ich kann mich dieserwegen unter andern darauf berufen, daß man den Destouches niemals mit dem la Chaussée in eine Klasse gesetzt hat, und daß die hartnäckigsten Feinde des letztern niemals dem erstern den Ruhm eines vortrefflichen komischen Dichters abgesprochen haben, soviel edle Charaktere und zärtliche Scenen in seinem Stücke auch vorkommen. Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen. Die Klugen und Thoren sind in der Welt untermengt, und ob es gleich gewiß ist, daß die erstern von den letztern an der Zahl übertroffen werden, so ist doch eine Gesellschaft von lauter Thoren beinahe ebenso unwahrscheinlich als eine Gesellschaft von lauter Klugen. Diese Erscheinung ahmet das Lustspiel nach, und nur durch die Nachahmung derselben ist es fähig, dem Volke nicht allein das, was es vermeiden muß, auch nicht allein das, was es beobachten muß, sondern beides zugleich in einem Lichte vorzustellen, in welchem das eine das andre erhebt. Man sieht leicht, daß man von diesem wahren und einigen Wege auf eine doppelte Art abweichen kann. Der einen Abweichung hat man schon längst den Namen des Possenspiels gegeben, dessen charakteristische Eigenschaft darinne besteht, daß es nichts als Laster und Ungereimtheiten, mit keinen andern als solchen Zügen schildert, welche zum Lachen bewegen, es mag dieses Lachen nun ein nützliches oder ein sinnloses Lachen sein. Edle Gesinnungen, ernsthafte Leidenschaften, Stellungen, wo sich die schöne Natur in ihrer Stärke zeigen kann, bleiben aus demselben ganz und gar weg, und wenn es außerdem auch noch so regelmäßig ist, so wird es doch in den Augen strenger Kunstrichter dadurch noch lange nicht zu einer Komödie. Worinne wird also die andre Abweichung bestehen? Ohnfehlbar darinne, wenn man nichts als Tugenden und anständige Sitten, mit keinen andern als solchen Zügen schildert, welche Bewunderung und Mitleid erwecken, beides mag nun einen Einfluß auf die Beßrung der Zuhörer haben können oder nicht. Lebhafte Satire, lächerliche Ausschweifungen, Stellungen, die den Narren in seiner Blöße zeigen, sind gänzlich aus einem solchen Stücke verbannt. Und wie wird man ein solches Stück nennen? Jedermann wird mir zurufen: Das eben ist die weinerliche Komödie! Noch einmal also

mit einem Worte: das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will beides. Man glaube nicht, daß ich dadurch die beiden erstern in eine Klasse setzen will; es ist noch immer der Unterscheid zwischen beiden, der zwischen dem Pöbel und Leuten von Stande ist. Der Pöbel wird ewig der Beschützer der Possenspiele bleiben, und unter Leuten von Stande wird es immer gezwungene Zärtlinge geben, die den Ruhm empfindlicher Seelen auch da zu behaupten suchen, wo andre ehrliche Leute gähnen. Die wahre Komödie allein ist für das Volk und allein fähig, einen allgemeinen Beifall zu erlangen, und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften. Was sie bei dem einen nicht durch die Scham erlangt, das erlangt sie durch die Bewunderung, und wer sich gegen diese verhärtet, dem macht sie jene fühlbar. Hieraus scheinet die Regel des Kontrasts oder der Abstechung geflossen zu sein, vermöge welcher man nicht gerne eine Untugend aufführt, ohne ihr Gegenteil mit anzubringen; ob ich gleich gerne zugebe, daß sie auch darinne gegründet ist, daß ohne sie der Dichter seine Charaktere nicht wirksam genug vorstellen könnte.

Dieses nun, sollte ich meinen, bestimme den Nutzen der weinerlichen Komödie genau genug. Er ist nämlich nur die Hälfte von dem Nutzen, den sich die wahre Komödie vorstellet; und auch von dieser Hälfte geht nur allzu oft nicht wenig ab. Ihre Zuschauer wollen ausgesucht sein, und sie werden schwerlich den zwanzigsten Teil der gewöhnlichen Komödiengänger ausmachen. Doch gesetzt, sie machten die Hälfte derselben aus. Die Aufmerksamkeit, mit der sie zuhören, ist, wie es der Herr Prof. Gellert selbst an die Hand giebt, doch nur ein Kompliment, welches sie ihrer Eigenliebe machen, eine Nahrung ihres Stolzes. Wie aber hieraus eine Beßrung erfolgen könne, sehe ich nicht ein. Jeder von ihnen glaubt der edlen Gesinnungen und der großmütigen Thaten, die er siehet und höret, desto eher fähig zu sein, je weniger er an das Gegenteil zu denken und sich mit demselben zu vergleichen Gelegenheit findet. Er bleibt, was er ist, und bekömmt von den guten Eigenschaften weiter nichts als die Einbildung, daß er sie schon besitze.

Wie steht es aber mit dem Namen? Der Name ist etwas sehr Willkürliches, und man könnte unserer neuen Gattung gar wohl die Benennung einer Komödie geben, wenn sie ihr auch nicht

zukäme. Sie kömmt ihr aber mit völligem Recht zu, weil sie ganz und gar nicht etwas anders als eine Komödie, sondern bloß eine Untergattung der Komödie ist.

Ich wiederhole es aber noch einmal, daß dieses alles nur auf diejenigen Stücke gehet, welche völlig den Stücken des la Chaussée ähnlich sind. Ich bin weit entfernt, den Herrn Gellert für einen eigentlichen Nachahmer desselben auszugeben. Ich habe beide zu wohl gelesen, als daß ich in den Lustspielen des letztern nicht noch genug lächerliche Charaktere und satirische Züge angetroffen haben sollte, welche aus den Lustspielen des erstern ganz und gar verwiesen sind. Die rührenden Scenen sind bei dem Herrn Gellert nur die meisten, und ganz und gar nicht die einzigen. Wer weiß aber nicht, daß das Mehrere oder Wenigere wohl die verschiedne Gemütsart der Verfasser anzeigt, nicht aber einen wesentlichen Unterscheid ihrer Werke ausmacht?

Mehr braucht es hoffentlich nicht, meine Meinung vor aller Mißdeutung zu sichern.

II.

Leben des Herrn Jakob Thomson.

Thomson ist auch in Deutschland als ein großer Dichter nicht unbekannt. Seine „Jahrszeiten“ sind von denen, welche ihn in seiner Sprache nicht lesen können, in der Übersetzung des Herrn Brockes bewundert worden, soviel sie auch von ihrer Schönheit darinne verloren haben. Vor einiger Zeit haben wir auch eine Übersetzung seines „Agamemnons“ erhalten, deren ich weiter unten mit mehrerm gedenken werde. Es wäre schlecht, wenn beides seine Leser nicht sollte begierig gemacht haben, nähere Umstände von dem Verfasser zu wissen. Man erlaube mir also, daß ich mir schmeicheln darf, ihnen durch die Mitteilung derselben einen Gefallen zu erzeigen.

Es wird nötig sein, vor allen Dingen meine Quelle anzuzeigen. Diese sind „Die Lebensbeschreibungen der Dichter Großbritanniens und Irlands“,*) welche im vorigen Jahre in fünf Duodezbänden zu London herauskamen. Es haben verschiedene daran gearbeitet, der vornehmste Verfasser aber, der auf dem Titel genennt wird, ist Herr Cibber, welcher auch „Die Leben der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen Englands“ herausgegeben hat.**) Aus diesem Werke also, welches Lobsprüche genug erhalten hat, will ich dasjenige ziehen, was den Herrn Thomson

*) *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, by Mr. Cibber and other hands.*

**) *The Lives and Characters of the most eminent Actors and Actresses of Great Britain and Ireland, from Shakespear to the present Time etc.*

2. Leben ꝛc., Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754, welche das auch dieser Ausgabe vorgesetzte Titelbild enthält. — 6. Brockes’ (1680—1747) Übersetzung erschien 1745.

angehet, und zwar vornehmlich von der Seite eines theatralischen Dichters betrachtet.

Jakob Thomson war der Sohn eines Geistlichen der schottischen Kirche in dem Presbyteriate von Jedburgh.

Er ward an eben dem Orte geboren, wo sein Vater Prediger war, und zwar im Anfange des itzigen Jahrhunderts. Seine erste Erziehung genoß er in einer Privatschule der dasigen Gegend. In seinen ersten Jahren zeigte er so wenig ein besonders Genie, daß ihm vielmehr sein Lehrmeister und alle, die mit seiner Erziehung zu thun hatten, kaum die gewöhnlichsten und schlechtesten Gaben zutrauten.

Als er auf gedachter Stelle die lateinische und griechische Sprache lernte, besuchte er oft einen Geistlichen, dessen Kirchspiel mit dem Kirchspiele seines Vaters in ebendemselben Presbyteriate lag. Es war dieses der Herr Rickerton, ein Mann von so besondern Eigenschaften, daß sehr viel Leute von Einsicht und Herr Thomson selbst, welcher mit ihm umging, erstaunten, so große Verdienste an einem dunkeln Orte auf dem Lande vergraben zu sehen, wo er weder Gelegenheit hatte, sich zu zeigen, noch sonst mit Gelehrten umzugehen, außer etwa bei den periodischen Zusammenkünften der Geistlichen.

Ob nun schon der Lehrmeister unsers Thomsons seinen Schüler kaum mit einem sehr geringen Verstande begabt zu sein glaubte, so konnte sich doch den Augen des Hrn. Rickerton dessen Genie nicht entziehen. Er bemerkte gar bald eine frühzeitige Neigung zur Poesie bei ihm, wie er denn auch nach der Zeit noch verschiedne von den ersten Versuchen, die Hr. Thomson in dieser Provinz gemacht hatte, aufhob.

Ohne Zweifel nahm unser junge Dichter durch den fernern Umgang mit dem Hrn. Rickerton sehr zu, welcher ihm die Liebe zu den Wissenschaften einflößte. Und die Einsicht in die natürliche und sittliche Philosophie, welche er hernach in seinen Werken zeigte, hatte er vielleicht nur den Eindrücken dieses Gelehrten zu danken.

So wenig nun aber Hr. Rickerton den jungen Thomson für einen Menschen ohne alle Gabe hielt, sondern vielmehr ein sehr feines Genie an ihm wahrnahm, so hätte er sich doch, wie er oft selbst gestanden, niemals eingebildet, daß er es so weit bringen und auf eine so erhabne Staffel unter den Dichtern gelangen

sollte. Als er daher zuerst Thomsons „Winter“ zu sehen bekam, welches in einem Buchladen zu Edinburgh geschah, erstaunete er ganz und ließ, nachdem er die ersten Zeilen desselben, welche nicht erhabener sein könnten, gelesen hatte, das Buch vor Verwundrung und Entzücken aus den Händen fallen.

Nachdem Hr. Thomson die gewöhnliche Zeit mit Erlernung der toten Sprachen auf der Schule zugebracht, ward er auf die Universität nach Edinburgh geschickt, wo er seine Studien enden und sich zu dem geistlichen Amte tüchtig machen sollte. Hier machte er ebenso wenig als auf der Schule eine große Figur; seine Mitschüler dachten sehr verächtlich von ihm, und die Lehrer selbst, unter welchen er studierte, hatten keinen bessern Begriff von seiner Fähigkeit als ihre Untergebenen. Nachdem er endlich die philosophischen Klassen durchgegangen war, ward er als ein Kandidat des h. Predigtamts in das theologische Kollegium aufgenommen, in welchem die Studierenden sechs Jahre verziehen müssen, ehe sie ihre Probe ablegen dürfen.

Er war zwei Jahr in diesem theologischen Collegio, dessen Professor damals Hr. William Hamilton war, als ihm von diesem eine Rede über die Macht des höchsten Wesens auszuarbeiten aufgetragen ward. Als es seine Mitschüler erfuhren, hielten sie sich nicht wenig über die schlechte Beurteilungskraft des Professors auf, eine so fruchtbare Materie einem jungen Menschen aufzugeben, von dem man sich ganz und gar nichts versprechen konnte. Doch als Herr Thomson seine Rede ablegte, fanden sie Ursache, sich ihre eigene schlechte Beurteilungskraft vorzuwerfen, daß sie einen Menschen verachtet hatten, der dem größten Genie unter ihnen überlegen war. Diese Rede war so erhaben, daß sowohl der Professor als die Studierenden, welche sie halten hörten, darüber erstaunten. Sie war in reimlosen Versen abgefaßt, welches aber Hr. Hamilton daran aussetzte, weil es sich zu dieser Materie nicht schicke. Verschiedne von den Mitgliedern des Collegii, welche ihm den durch diese Rede erlangten Ruhm nicht gönnten, glaubten, er müßte einen gelehrten Diebstahl begangen haben, und gaben sich daher alle Mühe, ihn zu entdecken. Doch ihr Nachforschen war vergebens, und Hr. Thomson blieb in dem unverkürzten Besitze seiner Ehre, solange er sich auf der Universität aufhielt.

Man weiß eigentlich nicht, warum Herr Thomson den Vorsatz, in das heilige Predigtamt zu treten, fahren ließ. Vielleicht glaubte

er, dieser Stand sei zu strenge, als daß er sich mit der Freiheit seiner Neigung vertragen könne; vielleicht fühlte er sich auch selbst und glaubte, daß er sich in Ansehung seiner Gaben auf etwas Größers Rechnung machen könnte, als ein presbyterianischer Geistlicher zu werden; denn selten pflegt sich ein großes Genie mit einer dunkeln Lebensart und mit einer jährlichen Einkunft von sechzig Pfund in dem entfernten Winkel einer schlechten Provinz zu begnügen, welches doch gewiß das Schicksal des Herrn Thomson gewesen wäre, wenn sich seine Absichten nicht über die Sphäre eines Predigers der schottischen Kirche erstreckt hätten.

Nachdem er also alle Gedanken auf den geistlichen Stand aufgegeben hatte, so war er mit mehr Sorgfalt darauf bedacht, sich zu zeigen und sich Gönner zu erwerben, die ihm zu einer vorteilhaften Lebensart behilflich sein könnten. Weil aber der Teil der Welt, wo er sich itzo befand, ihm ganz und gar keine Hoffnung hierzu machen konnte, so fing er an, sein Augenmerk auf die Hauptstadt zu richten.

Das erste Gedichte des Hrn. Thomsons, welches ihm einiges Ansehen bei dem Publico erwarb, war sein „Winter", dessen schon gedacht worden; doch hatte er auch schon wegen verschiedner andern Stücke, noch ehe er sein Vaterland verließ, den Beifall deren, welchen sie zu Gesichte gekommen waren, erhalten. Er machte eine Paraphrasin über den 104. Psalmen, welche er seinen Freunden abzuschreiben erlaubte, nachdem sie vorher von dem Hrn. Rickerton war gebilliget worden. Diese Paraphrasis kam endlich durch verschiedne Wege in die Hände des Hrn. Auditor Benson, welcher seine Verwunderung darüber entdeckte und zugleich sagte, wenn der Verfasser in London wäre, so würde es ihm schwerlich an einer seiner Verdienste würdigen Aufmunterung mangeln. Diese Anmerkung ward dem Hrn. Thomson durch einen Brief mitgeteilt und machte einen so starken Eindruck bei ihm, daß er seinen Aufenthalt in der Hauptstadt zu nehmen beschleunigte. Er machte sich alsobald nach Newcastle, wo er zu Schiffe ging und in Billinsgate anlandete. Als er angekommen war, ließ er seine unmittelbare Sorge sein, den Herrn Mallet, seinen ehemaligen Schulkameraden, zu besuchen, welcher itzo in Hannover=Square lebte, und zwar als Hofmeister bei dem Herzoge von Montrose und seinem verstorbnen Bruder, dem Lord Graham. Ehe er aber in Hannover=Square anlangte, begegnete ihm ein Zufall, der ein

wenig lächerlich ist. Er hatte von einem vornehmen Manne in Schottland Empfehlungsschreiben an verschiedne Standespersonen in London mitbekommen, die er sehr sorgfältig in sein Schnupftuch eingewickelt hatte. Als er nun durch die Gassen schlenderte, konnte er die Größe, den Reichtum und die verschiednen Gegenstände, die ihm alle Augenblicke in dieser berühmten Hauptstadt vorkamen, nicht genug bewundern. Er blieb oft stehen, und sein Geist war mit diesen Scenen so erfüllt, daß er auf das beschäftigte Gedränge um sich herum wenig Achtung gab. Als er nun endlich den Weg nach Hannover-Square in einer zehnmal längern Zeit, als er ordentlich nötig gehabt hätte, zurückgelegt hatte und daselbst ankam, fand er, daß er seine Neugierde habe bezahlen müssen; man hatte ihm nämlich das Schnupftuch aus dem Schubsacke gezogen, in welches die Briefe eingewickelt waren. Dieser Zufall würde einem, der weniger philosophisch gewesen wäre als Hr. Thomson, sehr empfindlich gewesen sein, doch er lächelte darüber und brachte hernach oft selbst seine Freunde durch die Erzählung desselben zum Lachen.

Es ist natülich, daß Hr. Thomson nach seiner Ankunft in die Stadt verschiednen von seinen Bekannten das Gedichte auf den Winter zeigte. Es bestand anfangs aus abgerissenen Stücken und gelegentlichen Beschreibungen, die er auf des Hrn. Mallets Rat hernach in ein Ganzes zusammenbrachte. So vielen Beifall es nun auch etwa fand, so wollte es ihm doch zu keiner hinlänglichen Empfehlung bei seinem Eintritte in die Welt dienen. Er hatte den Verdruß, es verschiednen Buchhändlern vergebens anzubieten, welche die Schönheit desselben ohne Zweifel nicht zu beurteilen vermochten, noch sich eines unbekannten Fremdlings wegen, dessen Name keine Anpreisung sein konnte, in Unkosten setzen wollten. Endlich bot es Hr. Mallet dem Hrn. Millan, itzigem Buchhändler in Charingcroß, an, der es auch ohne Umstände übernahm und drucken ließ. Ein Zeit lang glaubte Hr. Millan sehr schlecht gefahren zu sein; es blieb liegen, und nur sehr wenige Exemplare wurden davon verkauft, bis endlich die Vortrefflichkeit desselben durch einen Zufall entdeckt ward. Ein gewisser Herr Whatley, ein Mann von einigem Geschmacke in den Wissenschaften, der aber die Bewunderung alles dessen, was ihm gefiel, bis zum Enthusiasmus übertrieb, warf ungefähr die Augen darauf, und weil er verschiednes fand, was ihn vergnügte, so las er es ganz

durch und erstaunte nicht wenig, daß ein solches Gedicht ebenso unbekannt als sein Verfasser sei. Er erfuhr von dem Buchhändler die itzt gedachten Umstände, und in der Entzückung ging er von einem Kaffeehause auf das andre, posaunte die Schönheiten seines Dichters aus und bot alle Leute von Geschmack auf, eines von den größten Genies, die jemals erschienen wären, aus seiner Dunkelheit zu retten. Dieses Verfahren hatte eine sehr glückliche Wirkung: die ganze Auflage ward in kurzer Zeit verkauft, und alle, die das Gedichte lasen, glaubten den Hrn. Whatley keiner Übertreibung beschuldigen zu dürfen, weil sie es selbst so vortrefflich fanden, daß sie sich glücklich schätzten, einem Manne von solchem Verdienste Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Das Gedicht auf den Winter ist ohne Zweifel das am meisten vollendete und zugleich das malerischste von seinen „Jahrszeiten". Es ist voll großer und lebhafter Scenen. Die Schöpfung scheinet in dieser Jahrszeit in Trauer zu sein, und die ganze Natur nimmt eine melancholische Bildung an. Eine so poetische Einbildungskraft, als des Thomsons seine war, konnte also keine andre als die grausesten und schrecklichsten Bilder darbieten, welche die Seele mit einem feierlichen Schauer über die Dünste, Stürme und Wolken, die er so schön schildert, erfüllen. Die Beschreibung ist die eigene Gabe des Thomsons: wir zittern bei seinem Donner im Sommer, wir frieren bei der Kälte seines Winters, wir werden erquickt, wenn sich die Natur bei ihm erneuert und der Frühling seinen angenehmen Einfluß empfinden läßt.

Eine kleine Anekdote ist hier mitzunehmen. Sobald „Der Winter" gedruckt war, schickte Hr. Thomson seinem Landsmanne und Bruder in Apollo, dem Hrn. Joseph Mitchell, ein Exemplar zum Geschenke. Dieser fand sehr wenig darinne, was nach seinen Gedanken zu billigen wäre, und schickte ihm folgende Zeilen zu:

Beauties and faults so thick lie scatter'd here,
Those I could read, if these were not so near,

d. i.: „Schönheiten und Fehler liegen hier sehr dicke unter einander. Ich könnte jene gelesen haben, wenn diese ihnen nicht so nahe wären." Hr. Thomson antwortete hierauf aus dem Stegreife:

Why all not faults, injurious Mitchell? why
Appears one beauty to thy blasted eye?
Damnation worse than thine, if worse can be,
Is all I ask, and all I want from thee.

d. i.: „Warum siehest du nicht überall Fehler, ehrenrühriger Mitchell? Warum entdeckt sich deinem verdorbenen Auge auch einige Schönheit? Noch eine ungerechtere Verdammung, wenn es eine ungerechtere giebt, ist alles, was ich von dir verlange, und alles, was ich von dir erwarte.“ Auf die Vorstellung, die ein Freund dem Hrn. Thomson that, daß man den Ausdruck blasted eye (verdorbenes Auge) für eine persönliche Anzüglichkeit annehmen könnte, weil Herr Mitchell wirklich dieses Unglück hatte, änderte er das Beiwort blasted in blasting (verderbend).

Weil „Der Winter“ einen so allgemeinen Beifall fand, so ward Herr Thomson, besonders auf das Anraten des Herrn Mallet, bewogen, auch die andern drei Jahrszeiten auszuarbeiten, mit welchen es ihm ebenso wohl glückte. Die, welche zuerst ans Licht trat, war „Der Herbst“; hierauf folgte „Der Frühling“ und endlich „Der Sommer“.

Von jedem dieser vier Stücke, als ein besonders Gedicht betrachtet, hat man geurteilet, daß es in Ansehung des Plans fehlerhaft sei. Nirgends zeigt sich ein besonderer Zweck, die Teile sind einer den andern nicht untergeordnet, man bemerkt unter ihnen weder Folge noch Verbindung; doch dieses ist vielleicht ein Fehler, der von einer so abwechselnden Materie untrennbar war. Genug, daß er sich keiner Unfüglichkeit schuldig gemacht, sondern durchgängig lauter solche Scenen geschildert hat, die jeder Jahrszeit besonders zukommen.

Was den poetischen Ausdruck in den „Jahrszeiten“ anbelangt, so ist dieser dem Herrn Thomson gänzlich eigen: er hat eine Menge zusammengesetzter Worte eingeführt, Nennwörter in Zeitwörter verwandelt und kurz, eine Art einer neuen Sprache geschaffen. Man hat seine Schreibart als sonderbar und steif getadelt, und wenn man dieses auch schon nicht gänzlich leugnen kann, so muß man doch zugestehen, daß sie sich zu den Beschreibungen vortrefflich wohl schicket. Der Gegenstand, den er malet, stehet ganz vor uns, und wir bewundern ihn in allem seinen Lichte; wer wollte aber eine natürliche Seltenheit nicht lieber durch ein Vergrößerungsglas, welches alle kleine Schönheiten desselben zu entdecken fähig ist, betrachten, ob es gleich noch so schlecht gefaßt ist, als durch ein anders, welches zu dieser Absicht nichts taugt, aber sonst mit vielen Zieraten versehen ist? Thomson ist in seiner Manier ein wenig steif, aber seine Manier ist neu, und es ist

niemals ein vorzügliches Genie aufgestanden, welches nicht seine eigene Weise gehabt hätte. So viel ist wahr, daß sich die Schreibart des Herrn Thomsons zu den zärtlichen Leidenschaften nicht allzu wohl schickt, welches man näher einsehen wird, wenn wir ihn bald als einen dramatischen Dichter betrachten werden, eine Sphäre, in welcher er zwar sehr, aber doch nicht so sehr als in andern Gattungen der Dichtkunst geglänzet hat.

Die Vortrefflichkeit dieser Gedichte hatte unserm Verfasser die Bekanntschaft verschiedner Personen erworben, die teils wegen ihres vornehmen Standes, teils wegen ihrer erhabnen Talente berühmt waren. Unter den letztern befand sich der D. Rundle, nachheriger Bischof von Derry, welchem der Geist der Andacht, der überall in den „Jahrszeiten" hervorstrahlet, so wohl gefallen hatte, daß er ihn der Freundschaft des verstorbenen Kanzlers Talbot empfahl, der ihm die Aufsicht über seinen ältesten Sohn anvertraute, welcher sich eben zu einer Reise nach Frankreich und Italien fertig machte.

Mit diesem jungen Edelmanne hielt er sich drei Jahr lang in fremden Ländern auf, wo er ohne Zweifel seinen Geist durch die vortrefflichen Denkmäler des Altertums und durch den Umgang mit gelehrten Ausländern bereicherte. Die Vergleichung, die er zwischen dem neuen Italien und dem Begriffe anstellte, den er von den alten Römern hatte, brachte ihn ohne Zweifel auf den Einfall, seine „Freiheit", in drei Teilen, zu schreiben. Der erste Teil enthält die Vergleichung des alten und neuen Italiens, der zweite Griechenland und der dritte Britannien. Das ganze Werk ist an den ältesten Sohn des Lord Talbots gerichtet, welcher im Jahre 1734 auf seinen Reisen starb.

Unter den Gedichten des Herrn Thomsons findet sich auch eines zum Andenken des Isaak Newtons, von welchem wir nichts mehr sagen wollen als dieses, daß er durch dieses Stück allein, wenn er auch sonst nichts mehr geschrieben hätte, eine vorzügliche Stelle unter den Dichtern würde verdient haben.

Um das Jahr 1728 schrieb Herr Thomson ein Gedicht, welches er „Britannia" nennte. Sein Vorsatz war darinne, die Nation zu Ergreifung der Waffen aufzumuntern und in den Gemütern des Volks eine edle Neigung anzuflammen, das von den Spaniern erlittene Unrecht zu rächen. Dieses Gedicht ist bei weitem nicht eines von seinen besten.

Auf den Tod seines großmütigen Beförderers, des Lord Talbots, welchen die ganze Nation mit dem Herrn Thomson zugleich aufrichtig bedauerte, schrieb er eine Elegie, welche ihrem Verfasser und dem Andenken des großen Mannes, den er darinne gepriesen hatte, Ehre machte. Er genoß bei Lebzeiten des Kanzler Talbots eine sehr einträgliche Stelle, die ihm dieser würdige Patriot als eine Belohnung für die Mühe, den Geist seines Sohnes gebildet zu haben, zugeteilt hatte. Nach seinem Tode behielt der Nachfolger desselben diese Stelle dem Hrn. Thomson vor und wartete nur darauf, bis dieser zu ihm kommen und durch Beobachtung einiger kleinen Formalitäten sie in Besitz nehmen würde. Doch dieses versäumte der Dichter durch eine unverantwortliche Nachlässigkeit, so daß zuletzt seine Stelle, die er ohne viele Mühe länger hätte behalten können, einem andern zufiel.

Unter die letzten Werke des Hrn. Thomsons gehöret seine „Burg der Trägheit“ (Castle of Indolence), ein allegorisches Gedicht von so außerordentlichen Schönheiten, daß man nicht zu weit geht, wenn man behauptet, dieses einzige Stück zeige mehr Genie und poetische Beurteilungskraft als alle seine andern Werke. Es ist in dem Stile des Spensers geschrieben, welchen die Engländer in den allegorischen Gedichten ebenso nachahmen, als die Franzosen den Stil des Marots in den Erzählungen und Sinnschriften.

Es ist nunmehr Zeit, den Hrn. Thomson auf derjenigen Seite zu betrachten, welche mit unsrer Absicht eine nähere Verwandtschaft hat, nämlich auf der Seite eines dramatischen Dichters. Im Jahre 1730, ungefähr in dem sechsten Jahre seines Aufenthalts in London, brachte er seine erste Tragödie unter dem Titel „Sophonisbe“ auf die Bühne, die sich auf die karthaginensische Geschichte dieser Prinzessin gründet, welche der bekannte Nathanael Lee gleichfalls in ein Trauerspiel gebracht hat. Dieses Stück ward von dem Publico sehr wohl aufgenommen. Die Mad. Oldfield that sich in dem Charakter der Sophonisbe ungemein hervor, welches Hr. Thomson selbst in seiner Vorrede gestehet. „Ehe ich schließe,“ sagte er, „muß ich noch bekennen, wie sehr ich denjenigen, welche mein Trauerspiel vorgestellt haben, verbunden bin. Sie haben in der That mir mehr als Gerechtigkeit widerfahren lassen. Was ich dem Masinissa nur Liebenswürdiges und Einnehmendes gegeben hatte, alles dieses hat

Hr. Wilk vollkommen ausgedrückt. Auch die Mad. Oldfield hat ihre Sophonisbe unverbesserlich gespielt, schöner, als es der zärtlichste Eigensinn eines Verfassers verlangen oder sich einbilden kann. Der Reiz, die Würde und die glückliche Abwechslung aller ihrer Stellungen und Bewegungen hat den durchgängigsten Beifall erhalten und ihn auch mehr als zu wohl verdient."

Bei der ersten Vorstellung dieses Trauerspiels fiel eine kleine lächerliche Begebenheit vor. Hr. Thomson läßt eine von seinen Personen gegen die Sophonisbe folgende Zeile sagen:

O Sophonisbe, Sophonisbe, o!

Diese Worte waren kaum ausgesprochen, als ein Spötter aus dem Parterre laut schrie:

O Jakob Thomson, Jakob Thomson, o!

So ungesittet es nun auch war, die Vorstellung durch einen so lächerlichen Einfall zu unterbrechen, so kann man doch das Falsch-Pathetische dieser getadelten Zeile nicht leugnen, und ein tragischer Dichter muß es sich zur Warnung dienen lassen, ja wohl auf sich acht zu haben, daß er nicht schwülstig wird, wenn er erhaben sein will. — Hr. Thomson mußte notwendig an dem ersten Tage seines Trauerspiels alle die Bewegungen und Besorgnisse eines jungen Schriftstellers empfinden; er hatte sich daher an einen dunkeln und abgelegenen Ort auf der obersten Galerie gemacht, wo er die Vorstellung ungehindert abwarten könnte, ohne für den Dichter erkannt zu werden. Doch die Natur war viel zu stark bei ihm, als daß er sich hätte enthalten können, die Rollen den Schauspielern nachzusagen und manchmal bei sich zu murmeln: „Nun muß die Scene kommen, nun muß das geschehen." Und hierdurch ward er gar bald von einem Manne von Stande, welcher wegen des großen Gedrängs keinen Platz als auf der Galerie hatte finden können, als der Verfasser entdeckt.

Nach einem Zwischenraume von vier Jahren brachte Thomson seine zweite Tragödie, den „Agamemnon", zum Vorscheine. Hr. Pope gab bei dieser Gelegenheit einen sehr merklichen Beweis seiner großen Gewogenheit gegen den Hrn. Thomson; er schrieb seinetwegen zwei Briefe an die Entrepreneurs der Bühne und beehrte die erste Vorstellung mit seiner Gegenwart. Weil er seit langer Zeit in kein Schauspiel gekommen war, so wurde dieses für ein

32. Alexander Pope (1688—1744), satirischer und didaktischer Dichter.

Zeichen einer ganz besondern Hochachtung aufgenommen. Ob man nun schon an dem Hrn. Thomson aussetzte, daß er in diesem Trauerspiele die Handlung allzu sehr verkürzt habe; daß verschiedne Teile desselben zu lang und andre ganz und gar überflüssig wären, weil nicht die Person, sondern der Dichter darinne rede, und obschon die Aufführung selbst erst in dem Monate April vor sich ging, so ward sie doch zu verschiednen Malen mit Beifall wiederholt.

Einige Kunstrichter haben angemerkt, daß die Charaktere in seinen Tragödien mehr durch Beschreibungen als durch thätige Leidenschaften ausgedrückt werden, daß sie aber alle einen Überfluß an den seltensten Schönheiten, an Feuer, an tiefen Gedanken und an edeln Empfindungen haben und in einem nervenreichen Ausdrucke geschrieben sind. Seine Reden sind oft zu lang, besonders für ein englisches Auditorium, dem sie manchmal ganz übernatürlich gedehnt vorkommen. Es ist überhaupt angenehmer für das Ohr, wenn die Unterredung öfter gebrochen wird; doch wird die angestrengtre Aufmerksamkeit desselben wohl in keinem Stücke des Thomsons besser belohnt als in dem „Agamemnon", und besonders in der beweglichen Erzählung, welche Melisander von seiner Aussetzung auf die wüste Insel macht.

— — — „Als ich im Schoß der Schatten,
Von Furcht und Argwohn frei, in stillem Schlummer lag,
Brach ein vermummter Schwarm von des Ägisthus Bande
Schnell in mein Zimmer ein; vermutlich, weil er mich
Für eine Hindernis der Absicht angesehn,
Die ich erraten kann, und die vielleicht Mycen'
Itzt besser weiß als ich. Man riß mich zu der See.
In meinem Sinn war ich schon die bestimmte Speise
Der Fische, als das Schiff vom Ufer stieß; die Flut,
Die brausend klatschete, entdeckte mir mein Schicksal.
Es schien, der Tod war selbst ein allzu milder Lohn
Für meine Redlichkeit: ein unbewohnter Fels,
An dessen rauhen Fuß die stärkste Brandung zürnte,
War mir bestimmt, daß ich, von Freund und Feind entfernt
Und hilflos, alle Pein des Todes fühlen möchte.
Oft muß das Unrecht selbst sein eigner Rächer sein;
Stumm klagt sich's an und schreit um die verdiente Strafe!
Du öffnest ihm den Mund, unwandelbarer Rat
Der Götter. — Dieser Schwarm setzt mich die nächste Nacht
(Die mir noch schrecklich ist) an das betrübte Ufer

Der wildsten Insel; nie hat außer mir ein Mensch
Auf sie den Fuß gesetzt. Allein die Menschenliebe
(Das glaube) ist so tief in unsre Brust gepflanzt,
Und unser menschlich Herz ist so mit ihr durchwachsen,
Daß ich im Leben nichts Erschrecklichers gehört
Als den betrübten Schall, da mich ihr Boot verließ.
Ich seufzte ihnen nach! — Die fürchterlichste Stille
Umschloß mich nun, die bloß das brausende Geräusch
Der nimmer müden Flut mit einem Laut durchbrach.
Bisweilen blies ein Wind durch den betrübten Wald
Und seufzte fast wie ich. Hier setzt' ich mich im Schatten
Mit einem Kummer hin, den ich noch nicht gefühlt,
Und klagte mir den Gram. Die Muse, die die Wälder
Bewohnt und (ich weiß nicht, ob fast aus gleichem Triebe
Als wir) die Menschen sucht, sang über meinem Haupte
Ihr unvergleichlichs Lied; ihr klagend schöner Ton
Betrog mich fast, als ob sie meine Not besänge.
Ich hört' ihr traurig zu und dichtete ein Lied
Zu ihrem Ton, bis daß der Schatten sein Geschenk,
Das er dem Ärmsten giebt, den angenehmen Schlummer
Mir gönnete. Sobald das frühe Morgenrot
Der Vögel Dank empfing, so weckte mich ihr Lied;
Das Auge schloß sich auf, vermissend suchte es
Den alten Gegenstand und fand doch nichts als Wellen,
Darauf der Himmel lag, und hinter mir den Fels
Und einen grausen Wald. In einem Augenblick,
In dem ich mich vergaß, entzückte mich das Schrecken,
Ich schien mir nicht mehr Ich. Doch ebenso geschwind
War dieser Traum vorbei, mein nagendes Gedächtnis
Erneu'rte meine Not —"

Ich habe mich nicht enthalten können, diese Stelle abzuschreiben, und zwar nach der obgedachten Übersetzung. Sie ist in Göttingen im Jahr 1750 auf 7 Bogen in Oktav ans Licht getreten. Ihren Urheber weiß ich nicht zu nennen; zwar könnte ich mit einem Vielleicht angezogen kommen; doch dieses Vielleicht könnte sehr leicht falsch sein. Wie man wird gemerkt haben, so ist sie gleich dem englischen Originale in reimlosen Versen abgefaßt. Nur bei der Rolle der Kassandra ist eine Ausnahme beobachtet worden; als eine Prophetin redet diese in Reimen,

6. Den englischen Text dieser Stelle citiert Lessing im „Laokoon" IV, Anm. 1), (Bd. IX, S. 27, Z. 40 ff.).

um sich von den übrigen Personen zu unterscheiden. Der Einfall ist sehr glücklich, und er würde gewiß die beste Wirkung von der Welt thun, wann wir uns nur Hoffnung machen dürften, diese Übersetzung auf einer deutschen Bühne aufgeführt zu sehen. Sie ist, überhaupt betrachtet, treu, fließend und stark. Ihr Verfasser aber gestehet, daß er die zweite Hand nicht daran habe legen können, sondern daß er den ersten Entwurf dem Drucker ohne Abschrift habe ausliefern müssen. Diesem Umstande also müssen wir notwendig einige kleine Versehen zuschreiben, die ich vielleicht schwerlich würde gemerkt haben, wenn ich nicht ehmals selbst an einer Verdolmetschung dieses Trauerspiels gearbeitet hätte. Zum Exempel in der ersten Scene des ersten Aufzuges werden die Worte given to the beasts a prey, or wilder famine übersetzt: „Dich gab ich den Tieren preis; ihr wilder Hunger hat längst meinen Freund verdauet." Ich will hier nicht erinnern, daß zwar Ägisthus, aber nicht Klytämnestra den Melisander auf die wüste Insel setzen lassen, auch nicht, daß der Ausdruck: „der wilde Hunger der Tiere hat ihn schon längst verdaut", der schönste nicht sei, sondern nur dieses muß ich anmerken, daß wilder famine gar nicht auf beasts gehet, und daß der Dichter die Klytämnestra eigentlich sagen läßt: „Entweder die Tiere haben ihn umgebracht, oder er hat verhungern müssen." Auch gewisse kleine Zusätze würde der Verfasser hoffentlich ausgestrichen und einige undeutsche, wenigstens nicht allen verständliche Worte mit gewöhnlichern vertauscht haben, wenn ihm eine Übersehung seiner Arbeit wäre vergönnt gewesen. Zum Exempel am Ende des zweiten Auftritts im ersten Aufzuge giebt er die Worte: and as a Greek rejoic'd me sehr gut und poetisch durch: „es schwoll mein treu und griechisch Herz"; allein der Anhang, den er dazu macht: „und drohete dem überwundnen Troja", taugt gar nichts. Der Engländer schildert seine Person als einen Mann, der sich über die Siege seines Vaterlands erfreut, der Übersetzer aber bildet ihn durch den beigefügten Zug als einen Poltron. Denn was kann das für eine Tapferkeit sein, einer überwundnen Stadt zu drohen? — Zur Probe der undeutlichen Worte berufe ich mich auf das Wort

11. Verdolmetschung dieses Trauerspiels zu finden in Bd. III, 2, S. 110 ff. — 12 ff. Vgl. ebd. S. 112, Anm. *). — 26 ff. Vgl. ebd. S. 114, Anm. **). — 33. Poltron bedeutet eigentlich (pollicetro) einen, der sich den Daumen verstümmelt hat, um sich zum Kriegsdienst untauglich zu machen, dann einen feigen Prahlhans.

„Brandung“ in der angeführten Stelle. — Doch ich bekenne es nochmals, alles dieses sind Kleinigkeiten, die ich vielleicht gar nicht einmal hätte anführen sollen. Wo das meiste glänzt, da ward auch Horaz durch wenige Flecken nicht beleidiget. Wollen wir ekeler sein als Horaz?

Ich komme wieder zu unserm Dichter selbst. Im Jahr 1736 bot Herr Thomson der Bühne ein Trauerspiel an unter dem Titel „Edward und Eleonora“, dessen Vorstellung aber aus politischen Ursachen, welche nicht bekannt geworden, untersagt wurde.

Im Jahr 1744 ward sein „Tancred und Sigismunda“ aufgeführt, welches Stück glücklicher ausfiel als alle andre Stücke des Thomsons und noch itzt gespielet wird. Die Anlage dazu ist von einer Begebenheit in dem bekannten Roman des Gil Blas geborgt. Die Fabel ist ungemein anmutig; der Charaktere sind wenige, aber sie werden alle sehr wirksam vorgestellt. Nur den Charakter des Seffredi hat man mit Recht als mit sich selbst streitend, als gezwungen und unnatürlich getadelt.

Auf Befehl Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Wallis verfertigte Herr Thomson gemeinschaftlich mit dem Herrn Mallet „Die Maske des Alfred“, welche zweimal in dem Garten Sr. Hoheit zu Cliffden aufgeführet ward. Nach dem Tode des Herrn Thomsons ward dieses Stück von dem Herrn Mallet ganz neu umgearbeitet und 1751 wieder auf die Bühne gebracht.

Die letzte Tragödie des Herrn Thomsons ist sein „Coriolanus“, welcher erst nach seinem Tode aufgeführet ward. Die dem Verfasser davon zukommenden Einkünfte wurden seinen Schwestern in Schottland gegeben, davon eine mit einem Geistlichen daselbst und die andre mit einem Manne von geringem Stande in Edinburgh verheiratet ist. Dieses Trauerspiel, welches unter allen Trauerspielen des Thomsons ohne Zweifel das am wenigsten vollkommne ist, ward zuerst dem Herrn Garrick angeboten, der es aber anzunehmen nicht für gut befand. Der Prologus war von dem Herrn George Lyttleton verfertiget worden, und von dem Herrn Quin wurde er gehalten, welches einen sehr glücklichen Eindruck auf die Zuhörer machte. Herr Quin war ein

5. Horaz: „Dichtkunst“, V. 351 ff. — 10. „Tancred und Sigismunda“; auch dieses Stück begann Lessing zu übersetzen. Vgl. Bd. III, 2, S. 107 ff. — 31. David Garrick, der berühmte Shakespeare-Darsteller 1716—1779. — 34. James Quin, sein Nebenbuhler, 1693—1766. Vgl. über beide Lichtenbergs ersten „Brief aus England“ (Schriften III, 199 ff.).

besondrer Freund des Herrn Thomson gewesen, und als er folgende Zeilen, die an und für sich selbst sehr zärtlich sind, aussprach, stellten sich seiner Einbildungskraft auf einmal alle Annehmlichkeiten des mit ihm lange gepflogenen Umganges dar, und wahrhafte Thränen flossen über seine Wangen:

He lov'd his friends (forgive this gushing tear:
Alas! I feel I am no actor here)
He lov'd his friends with such a warmth of heart,
So clear of int'rest, so devoid of art,
Such generous freedom, such unshaken zeal,
No words can speak it, but our tears may tell,

d. i.: „Er liebte seine Freunde — verzeiht den herabrollenden Thränen, ach! ich fühle es, hier bin ich kein Schauspieler mehr — er liebte seine Freunde mit einer solchen Inbrunst des Herzens, so rein von allem Eigennutze, so fern von aller Kunst, mit einer so großmütigen Freiheit, mit einem so standhaften Eifer, daß es mit Worten nicht auszudrücken ist. Unsre Thränen mögen davon sprechen!" — Die schöne Abbrechung in diesen Worten fiel ungemein glücklich aus. Herr Quin übertraf sich selbst, und er schien niemals ein größerer Schauspieler als in dem Augenblicke, da er von sich gestand, daß er keiner sei. Die Pause, der tiefe Seufzer, den er damit verband, die Einlenkung und alles das übrige war so voller Rührung, daß es unmöglich ein bloßes Werk der Kunst sein konnte, die Natur mußte dabei das Beste thun.

Auch der Epilogus, welcher von dem Herrn Weffington mit außerordentlicher Laune gehalten ward, gefiel ungemein. Diese Umstände nun nebst der Überlegung, daß der Verfasser nunmehr dahin sei, verschafften diesem Trauerspiele eine neunmalige Vorstellung, die es an und vor sich selbst schwerlich würde gefunden haben. Denn, wie gesagt, es ist bei weitem nicht irgend einem von den Thomsonschen Werken an Güte gleich. Er hatte als ein dramatischer Dichter den Fehler, daß er niemals wußte, wenn er aufhören müsse; er läßt jeden Charakter reden, solange noch etwas zu sagen ist; die Handlung steht also während dieser gedehnten Unterredungen still, und die Geschichte wird matt. Nur sein „Tancred und Sigismunda" muß von diesem allgemeinen Tadel ausgenommen werden; dafür aber sind auch die Charaktere darinne nicht genug unterschieden, welche sich fast durchgängig auf einerlei

Art ausdrücken. Kurz, Thomson war ein geborner malerischer Dichter, welcher die Bühne nur aus einem Bewegungsgrunde bestieg, der allzu bekannt ist, und dem man allzu schwerlich widersteht. Er ist in der That der Ältstgeborne des Spensers, und er hat es selbst oft bekannt, daß er das Beste, was er gemacht habe, der Begeisterung verdanken müsse, in die er schon in seinen jüngsten Jahren durch die Lesung dieses alten Dichters sei gesetzt worden.

Im August 1748 verlor die Welt diese Zierde der poetischen Sphäre durch ein heftiges Fieber, welches ihn im 48. Jahre seines Alters dahinriß. Vor seinem Tode ward ihm von dem Herrn George Lyttleton die einträgliche Stelle eines Kontrolleurs von Amerika verschafft, deren wirklichen Genuß er aber kaum erlebte. Herr Thomson ward von allen, die ihn kannten, sehr geliebt. Er war von einer offnen und edelen Gemütsart, hing aber dann und wann den gesellschaftlichen Ergötzungen allzu sehr nach; ein Fehler, von welchem selten ein Mann von Genie frei zu sein pfleget. Sein äußerliches Ansehen war nicht sehr einnehmend, es ward aber immer angenehmer und angenehmer, je länger man mit ihm umging. Er hatte ein dankbares Herz, welches für die geringste erhaltene Gefälligkeit erkenntlich zu sein bereit war; er vergaß, der langen Abwesenheit, der neuen Bekanntschaft und des Zuwachses eigner Verdienste ungeachtet, seine alten Wohlthäter niemals, welches er bei verschiednen Gelegenheiten gezeigt hat. Es ist eine richtige Anmerkung, daß ein Herz, dem die Dankbarkeit mangelt, überhaupt der allergrößten Niederträchtigkeit fähig ist, wie ihm gegenteils, wenn diese großmütige Tugend in der Seele vorwirkt, gewiß nicht die andern liebenswürdigen Eigenschaften fehlen werden, welche eine gute Gemütsart ausmachen. Und so war das Herz unsers vortrefflichen Dichters beschaffen, dessen Leben ebenso untadelhaft, als lehrreich seine Muse war; denn von allen englischen Dichtern ist er derjenige, welcher sich von allem, was unanständig war, am meisten entfernte, welches Zeugnis ihm unter andern auch Herr Lyttleton in dem angeführten Prologo erteilt hat:

— His chaste Muse employ'd her heav'ntaught lyre
None but the noblest passions to inspire,
Not one immoral, one corrupted thought,
One line, which, dying, he could wish to blot,

d. i.: „Seine keusche Muse brauchte ihre himmlische Leier zu nichts als zu Einflößung der edelsten Gesinnungen. Kein einziger un-

sittlicher, verderbter Gedanke, keine einzige Linie, die er sterbend ausstreichen zu können hätte wünschen dürfen."

Zum Schlusse muß ich noch erinnern, daß sein Bildnis, welches man vor diesem Stücke findet, nach demjenigen getreulich gestochen ist, welches vor seinen Sämtlichen Werken stehet, deren wir hoffentlich noch einmal gedenken werden.

III.

Auszug aus dem Trauerspiele „Virginia“

des

Don Augustino de Montiano y Luyando.

Die Schriften der Spanier sind diejenigen, welche unter allen ausländischen Schriften am wenigsten unter uns bekannt werden. Kaum daß man einige ihrer itztlebenden Gelehrten in Deutschland dem Namen nach kennt, deren nähere Bekanntschaft uns einen ganz andern Begriff von der spanischen Litteratur machen würde, als man gemeiniglich davon zu haben pflegt. Ich schmeichle mir, daß schon die gegenwärtige Nachricht ihn um ein Großes erhöhen wird, und daß meine Leser erfreut sein werden, den größten tragischen Dichter kennen zu lernen, den itzt Spanien aufweisen und ihn seinen Nachbarn entgegenstellen kann. Es ist dieses Don Augustino de Montiano y Luyando, von dessen Lebensumständen ich ohne weitre Vorrede einige Nachricht erteilen will, ehe ich von einem der vorzüglichsten seiner Werke einen umständlichen Auszug vorlege.

Don Augustino de Montiano y Luyando ist den ersten März im Jahre 1697 geboren und also itzt in einem Alter von 57 Jahren. Sein Vater und seine Mutter stammten aus adligen Familien in Biscaya, und zwar aus den allervornehmsten dieser Provinz. Seine Erziehung war seiner Geburt gemäß. Nachdem er die Humaniora wohl studieret und die gewöhnlichen Wissenschaften eines jungen Menschen von Stande begriffen hatte, that er sich als ein geschickter

2 ff. Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754. — Vgl. S. 4 f.

Weltweiser nnd Rechtsgelehrter vor. Er versteht übrigens die französische und italienische Sprache und hat auch einige Kenntnis von der englischen. Er fand schon in seiner zartesten Jugend einen besondern Geschmack an der Dichtkunst und den schönen Wissenschaften, so daß er bereits in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, nämlich im Jahre 1719, eine Oper zu Madrid ohne seinem Namen unter dem Titel „Die Leier des Orpheus" (La Lira de Orfeo) in Oktav drucken ließ, welche zu verschiednen Zeiten zu Palma auf Majorca, der Hauptstadt dieser Insel, gesungen ward. Im Jahre 1724 gab er in ebenderselben Stadt eine prosaische und poetische Beschreibung der bei der Krönung Ludewigs I. angestellten Feierlichkeiten in Quart heraus. Fünf Jahr hernach entwandte man ihm ein kleines Werk in Versen über die Entführung der Dina, der Tochter des Jakobs, da er es eben noch ausbesserte, und stellte es in eben dem 1729. Jahre zu Madrid in Quart ans Licht. Dieses Gedicht ist nachher weit vollkommner in Barcelona in Oktav, doch ohne Jahrzahl und ohne Erlaubnis, ans Licht getreten. Es führet den Titel: „El robo de Dina."

Die Verdienste des Don Augustino bewegten den König Philipp V., ihn im Jahre 1732 zum Sekretär bei den Konferenzen der spanischen und englischen Kommissare zu ernennen. Im Jahre 1738 ward er in der Kanzelei der allgemeinen Staatsangelegenheiten gebraucht. Das Jahr darauf trat er in die Königl. spanische Akademie, und als einer von den Stiftern und ältesten Mitgliedern der Königl. Gesellschaft der Geschichte ward er von der erstern in eben dem Jahre, als sie unter königlichen Schutz genommen ward, zu ihrem Direktor ernennt, welche Stelle ihm 1745 auf Zeitlebens aufgetragen ward. Im Jahre 1746 beehrte ihn Se. Majestät mit der Stelle eines Sekretärs bei der Begnadigungs- und Gerichtskammer und dem Staate von Kastilien. Auch war er im Jahre 1742 in die Gesellschaften der schönen Wissenschaften zu Barcelona und Sevilien aufgenommen worden.

Außer den angeführten Werken gab er auch im Jahr 1739 zu Madrid eine „Vergleichung der Aufführung des Königs von Spanien mit der Aufführung des Königs von England" in Quart heraus (El cotejo de la conducta de S. M. con la del Rey Britannico), desgleichen in eben diesem Jahre eine „Rede an die Königl. Akademie der Geschichte", und im Jahre 1740 eine „Rede an den König Philipp V.", im Namen gedachter Akademie, über

eine Anmerkung, die dieser Monarch gemacht hatte. Beide Reden sind in Oktav gedruckt und befinden sich in dem ersten und zweiten Teile der Schriften dieser Akademie. Ferner hat man von ihm eine „Rede im Namen der spanischen Akademie an den König“, bei Gelegenheit der Vermählung der Infantin Donna Maria Antoinetta Ferdinanda mit dem Herzoge von Savoyen, in Quart, und eine „Lobschrift auf den Doktor Don Blasio Antonio Nassarra y Ferriz“, die er auf Verlangen der spanischen Akademie machte und 1751 zu Madrid in Oktav drucken ließ.

Doch das vornehmste von seinen Werken sind unstreitig zwei Tragödien, deren eine 1750 und die andre gegen das Ende des Jahres 1753 gedruckt ward. Die eine führet den Titel „Virginia“ und die andre „Athaulpho“. Beiden ist eine „Abhandlung von den spanischen Tragödien“ vorgesetzt, in welchen er besonders gegen den Herrn du Perron de Castera beweiset, daß es seiner Nation ganz und gar nicht an regelmäßigen Trauerspielen fehle. Wir werden ein andermal dieser Abhandlung mit mehrerm gedenken oder sie vielmehr ganz mitteilen, voritzo aber wollen wir uns an das erste der gedachten Trauerspiele machen und dem Leser das Urteil überlassen, was für einen Rang unter den tragischen Dichtern er dem Verfasser einräumen will.

Vor allen Dingen muß ich noch eine kleine Erklärung vorweg schicken. Ich habe nicht so glücklich sein können, das spanische Original der „Virginia“ zu bekommen, und bin also genötiget gewesen, mich der französischen Übersetzung des Herrn Hermilly zu bedienen, die in diesem Jahre in zwei kleinen Oktavbänden in Paris an das Licht getreten ist. Der eine Band enthält die erste der angeführten Abhandlungen über die spanischen Tragödien, und der andre eine abgekürzte Übersetzung der „Virginia“; beiden ist ein historisches Register der in der Abhandlung erwähnten Verfasser zur Hälfte beigefügt, welches eine Arbeit des Herrn Hermilly ist. Eben diesem habe ich auch die angeführten Lebensumstände des spanischen Dichters zu danken, die ihm dieser selbst überschrieben hat. Er hat die „Virginia“ deswegen lieber in einen Auszug bringen, als ganz und gar übersetzen wollen, weil die Franzosen keine prosaische Trauerspiele lesen mögen. Ich kann keine ähnliche Ursache für mich geltend machen, sondern muß mich lediglich mit der Notwendigkeit entschuldigen, meinen Lesern eine so angenehme Neuigkeit entweder gar nicht oder durch die Vermittelung des

französischen Übersetzers mitzuteilen. Es ist kein Zweifel, daß dieses nicht noch immer besser sein sollte als jenes.

Die Geschichte der „Virginia“ ist aus dem Livius und andern zu bekannt, als daß ich mich hier mit Erzählung ihrer wahren Umstände aufhalten dürfte. Man sehe, wie sich der Dichter dieselben zu nutze gemacht hat!

Virginia.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Virginia und Publicia eröffnen die Scene. Sie wollen sich nach dem Foro begeben, um der Feierung des Festes der Göttin Pales mit beizuwohnen. Weil es aber noch allzu früh ist, so will Virginia wieder zurückgehen, aus Furcht, sie möchte den Decemvir Appius antreffen. Im Hereintreten spricht sie: „Ja, Publicia, ich gebe es zu. Die Römerinnen, welche an der freudigen Verehrung unserer alten Göttin Pales teilnehmen sollen, werden mich ungesäumt abholen, so wie sie mir es versprochen haben; allein mein Herz werden sie wegen der Furcht, in der es stehet, nicht beruhigen, noch die traurigen Bilder auslöschen können, die in demselben eingeprägt sind und es betrüben. Weil wir uns in der Stunde geirret haben und zu früh hergekommen sind, ich aber wegen des Gewühls und der Menge Menschen, die auf dem Platze auf und nieder gehen, leicht wieder zurückkehren kann, ohne daß man es merkt, so widersetze dich meinem Willen nicht länger! Laß mich diesen Ort fliehen, wo der unverschämte Decemvir Appius sein Tribunal hat und sich so oft befindet!“

Ihre Sorgfalt, den Appius zu vermeiden, scheinet der Publicia sehr löblich, gleichwohl aber besteht diese darauf, sie da zu behalten, und stellt ihr vor, daß sie, wenn sie wider die Gewohnheit dem Feste nicht beiwohne, selbst zu dem Verdachte dessen, was

12. Pales, eine römische Hirtengöttin, deren Fest den 20. April gefeiert wurde.

sie vermeiden wollte, Gelegenheit geben und sich in die Umstände setzen würde, daß man ihr ein Verbrechen daraus mache. „Die Gefahr", setzt sie hinzu, „ist übrigens nicht so groß, als du dir einbildest. Wenn die Antwort, die ich in deinem Namen dem Appius wegen seiner Forderung, wegen seiner Anerbietungen und seiner Drohungen gegeben habe, ihm seinen Irrtum auch nicht gänzlich benommen hat, so wird sie doch wenigstens seinen Eifer erkältet haben. Eine Liebe, welche nur den Eigensinn zum Grunde und nur die Sinne zum Sporen hat, ist niemals von langer Dauer."

Ob nun schon Virginia zugesteht, daß ihre Ehre einige Gefahr laufen könne, und daß sie sorgfältig alles vermeiden müsse, was ihr irgend nachteilig sein dürfte, so überredet sie sich doch, daß es weit gefährlicher sei, dem Rate der Publicia zu folgen. Nicht zwar, als ob sie sich fürchte, sich von dem Appius endlich erweichen zu lassen, nein, ihr Herz ist einzig und allein mit dem, was sie dem Icilius, dem sie von ihrem Vater zur Ehe versprochen worden, schuldig ist, erfüllet und gänzlich unfähig, irgend einen andern Eindruck anzunehmen. Sie befürchtet nur, ihr Widerstand möchte die blinde Liebe des Appius noch mehr erhitzen und ihr noch empfindlichere Verfolgungen von Seiten dieses Decemvirs zuziehen. „Sein Stolz", spricht sie, „seine unverschämte Kühnheit, seine natürliche Treulosigkeit lassen mich es glauben."

Publicia lobt die Ergebung der Virginia in den Willen ihres Vaters, ihre Überlegung, ihre Tugend und ihre Klugheit. Sie erkennt sie an diesen Zügen für eine würdige Tochter des Virginius und der Numitoria, und sich selbst schätzt sie glücklich, ihr so zärtliche Empfindungen beigebracht zu haben. Gleichwohl will sie sie noch immer da behalten und sagt: „Lege alle Furcht beiseite! Appius muß notwendig gegen den Stand, gegen das Ansehen und gegen die Thaten deines Vaters Achtung haben. Sei zugleich überzeugt, daß ihn wichtigere und für ihn schmeichelhaftere Gegenstände von seinen Verfolgungen abziehen werden. Es ist auch nicht möglich, daß er sich ohne Schauer alledem überlassen sollte, was ihm etwa seine sträfliche Leidenschaft eingeben könnte."

Doch weit gefehlt, daß sich Virginia durch diese Gründe sollte verblenden lassen; sie besteht vielmehr darauf, daß sie alles von einem so niederträchtigen Manne befürchten müsse. „Wie sehr

betriegst du dich," antwortet sie der Publicia, „wenn du glaubst, daß ein Mann, der nicht den geringsten Schein der Tugend, auch nicht bei der kleinsten seiner Handlungen beibehält, fähig sei, des Bösen überdrüssig zu werden! Hast du nicht gesehen, daß sich dieser Appius wider die Erwartung des Senats selbst zum Decemvir ernennte? Hast du nicht gesehn, daß er der Gesetze spottete, unter dem Vorwande, sie zu erweitern? Hast du ihn nicht die Konsuls und Tribune unterdrücken sehen, welche die Stütze und der Schutz des Adels und des Volks waren? Hast du nicht gesehen, bis zu welchem Grade er seine Tyrannei und Grausamkeit gegen sein eigen Vaterland getrieben? Wie kannst du dir denn also einbilden, daß er von seiner Ausschweifung wieder zu sich selbst kommen werde, wenn ihn nichts dazu zwingt? Gesetzt auch, daß er mich nicht als ein ungerechter Liebhaber verfolgen sollte, so wird er mich doch immer als die Geliebte des Icilius zu beleidigen suchen. Er hat diesen Römer bei der heftigen Streitigkeit wegen des Tribunats zum Gegner gehabt, und sein Groll wird die ganze Last seiner Wut auf mich fallen lassen, weil ich für die Freiheit und für den bin, welcher sie verteidiget."

Da endlich Publicia der Stärke dieser Gründe nachgeben muß, so thut sie den Ausspruch, daß bei gegenwärtigen Umständen die Gegenwart des Virginius unumgänglich nötig sei, „welcher sich auf dem Algido einzig und allein beschäftiget, seine Tapferkeit zu üben, und, der kleinen Entfernung von Rom ungeachtet, von dem Schimpfe, den man ihm drohet, nichts weiß".

Virginia giebt ihr hierauf zu verstehen, daß dieses für sie eine neue Ursache zur Unruhe sei. „Wenn ich erwäge," sagt sie, „wie eifersüchtig mein Vater auf seine Ehre ist; mit was für Hitze er alle Gefahren verachtet, um den Ruhm, den er sich in Rom durch seine Tapferkeit erworben hat, zu erhalten; wie außerordentlich argwöhnisch und zugleich unbeweglich er ist, und kurz, daß ich mit wenigem alles sage, wenn ich erwäge, daß er mein Vater ist, welcher mich auferzogen hat und mit der äußersten Zärtlichkeit liebt: so stellen sich tausend verwirrte Gedanken auf einmal meiner Einbildungskraft dar. Wozu würde er in der That nicht fähig sein, wenn der Decemvir mich zu verfolgen fortführe und er auf eine nicht allzu genaue Art oder durch einen fremden Kanal davon Nachricht bekäme!"

Bei Erblickung dieser Gefahr scheint Publicia selbst vor

Furcht außer sich zu sein, und damit ihre junge Gebieterin zu dem, was sich etwa Gefährliches ereignen könnte, durch ihr Stillschweigen nichts beitrage, so ist sie der Meinung, daß sie ihren Vetter Numitor und den Icilius von allem unterrichten solle. „Wenn du", fügt sie hinzu, „dieser ihrem Rate folgest, so darfst du nicht fürchten, dich zu verirren. Erlaube mir, sie sogleich aufzusuchen. Andacht und Liebe werden sie ohne Zweifel schon beide auf diesen Platz gebracht haben."

Durch diesen Vorschlag fühlt sich Virginia ein wenig beruhiget; sie ergreift ihn mit Eifer und Entzücken und läßt die Publicia mit dem Befehle von sich, nur dem Numitor etwas zu entdecken, dem Icilius aber, wenn sie ihn antreffen würde, bloß zu sagen, daß er zu ihr kommen solle. „Wenn wir alle beisammen sind," spricht sie, „so werden wir seine Heftigkeit leichter mäßigen können, indem er dasjenige erfährt, was ich ihm mit Recht nicht länger verbergen kann, und was er endlich wissen muß."

Zweiter Auftritt.

Nachdem Publicia weg ist, beklaget Virginia ihr Schicksal, welches sie ihrem Vaterlande zu einem traurigen Schauspiele mache, ohne daß sie sich gleichwohl das Geringste in ihrer Liebe für den Icilius in ihren Gedanken und Handlungen vorzuwerfen habe. Was ihren Verdruß noch mehr vermehret, ist dieses, daß sie vorhersieht, ihre Aufopferung werde dem Vaterlande, welches von einem Wütriche beherrscht werde, nicht einmal etwas nützen; der tödliche Schlag werde sie nicht allein treffen, sondern ihr geliebter Icilius werde die ganze Last desselben mit ihr zu teilen haben. Sie fühlt sich stark genug, den Tod zu erleiden und aller der Wut ihres Verfolgers mit Standhaftigkeit zu widerstehen. Selbst der Verlust ihres Lebens würde ihr angenehm sein, wenn alles Übel in dem Staate mit demselben aufhörte, wenn ihre Besiegung der Republik zum Vorteil gereichte, deren Ruhm man allem andern vorziehen müsse. Aber wird dieses geschehen? Werden ihr Vater, ihr Geliebter deswegen glücklicher sein? Dieses ist es, dessen sich zu schmeicheln ihr die Betrübnis nicht erlaubt; dieses ist es, was ihren Kummer aufs Höchste bringt. In dieser traurigen Stellung ruft sie aus: „Warum gabst du mir, großer Jupiter,

eine römische Seele, zu einer Zeit, da man nichts als Unrecht verübt, wenn sie nicht die Beschimpfung zu rächen dienen soll, die man der Stadt erweiset, welche dein Thron ist, und welche du auf eine so besondre Art schützest? War es nur deswegen, um auch an mir kund zu machen, daß in dem großen Rom nichts Kleines ist? Hast du in meiner Person nur zeigen wollen, daß, wie die Glieder des römischen Senats alle Monarchen an Würde und Glanz überträfen, also auch das Herz einer Plebejin dem erhabensten Herze in der ganzen Welt gar wohl gleich kommen könne? Vielleicht! doch, gerechter Himmel, nicht meine heroischen Gesinnungen machen mich unglücklich. Das, was man an mir als Schönheit erhebet und ich als ein vergängliches Geschenke betrachte, ist die wahre Quelle meiner Not. Dieses nur ist die eigentliche Ursache meines Verdrusses. Das, was ich am wenigsten schätze, ist das, was den Appius am meisten erhitzt, und das, worauf ich alle meine Sorge, alle meine Aufmerksamkeit wende, ist das, was von den Göttern verlassen zu sein scheinet. Wessen kann ich mich noch getrösten, da ich der Hilfe der Götter und der Menschen beraubt bin?"

Dritter Auftritt.

Mittlerweile kömmt Icilius herzu, welcher die Virginia nicht zu Hause gefunden hatte und also auf den Markt geeilt war, sie da zu suchen. Er ist erfreut, sie anzutreffen, und sagt ihr gleich anfangs alles, was die verbindlichste und zärtlichste Liebe nur eingeben kann. Virginia antwortet ihm nichts; Icilius, welcher über ihr Stillschweigen und noch mehr darüber erstaunt, daß er sie in Thränen zerfließen und das Gesicht von ihm abwenden sieht, kömmt zuerst auf den Verdacht, ob dieses nicht die Wirkung der Unbeständigkeit sei. Doch er läßt diesen Gedanken gar bald fahren und fragt sie, wer der Verwegne sei, der sich unterstehe, ihr Verdruß zu verursachen und dadurch die erste Schönheit Roms zu verdunkeln. „Kann es wohl", ruft er aus, „eine so ungerechte Seele geben, welche für eine so vollkommene Person nicht Achtung haben sollte? Kann wohl jemand sein, der sein Leben so geringe schätzet, daß er meine Wut aufbringt, ohne sie zu fürchten? Bin ich es nicht, der sich unter dem Schutze des Volks zu einem

Schrecken der Tyrannen Roms zu machen gewußt hat? Bin ich es nicht, welcher Tribun eben dieses Volks gewesen ist? Habe ich nicht noch Hoffnung, es wieder zu werden? Wenn du einige Ursache hast, dich zu beklagen, glaubst du nicht, daß ich vermögend sei, dich zu rächen? Bekümmre mich also nicht länger! Eile, mir den Grund deines Verdrusses zu entdecken, oder fürchte, daß ein längers Zögern mein Tod sei!“

Virginia antwortet hierauf bloß durch eine Beteurung ihrer Liebe, welche fähig ist, ihn wegen der Aufrichtigkeit ihrer Gesinnungen zu beruhigen. Sie sagt ihm, daß er allein ihr Herz besitze, daß es ihm nie ein andrer rauben solle, und daß es ihr unanständig sein würde, einer neuen Leidenschaft nachzuhangen. Sie gesteht es zu, daß, ehe ihr Vater ihre Liebe gebilliget habe, ihr ein jeder Gegenstand habe gleichgültig sein können. „Aber itzt“, setzt sie hinzu, „verbinden Pflicht und Vergnügen unsre Herzen auf ewig.“

Ein so schmeichelhaftes Bekenntnis erfüllet den Icilius mit Freude und macht, daß ihn sein erster Verdacht reuet. Gleichwohl aber ist dieses für ihn noch nicht genung. Er will durchaus die Ursache des Kummers seiner geliebten Virginia wissen, damit er ihn wenigstens mit ihr teilen könne. Er dringt aufs neue in sie, ihm denselben zu entdecken; doch Virginia sucht sich zu entschuldigen und wendet vor, die Ursache sei so groß, daß sie keine Worte finde, sie auszudrücken, besonders, wenn sie überlege, daß sie ihm, ihrem Icilius, die Erzählung davon machen solle. „Fordre also“, schließt sie, „nicht von mir, dir etwas zu sagen, das ich nicht weiß, wie ich dir es sagen soll!“

Diese abschlägliche Antwort bringt den Icilius auf den Verdacht, daß es etwas sehr Wichtiges sein müsse, und daß vielleicht seine eigne Ehre daran teil nehme. Umsonst sucht Virginia ihn wegen des letztern Punkts zu beruhigen, umsonst versichert sie ihn, daß, wenn seine oder ihre Ehre wäre beleidiget worden, sie den Schimpf, sollte es auch mit ihrem Blute sein, schon würde gerächet haben: Icilius ist darum nichts ruhiger. „Aber“, sagt er, „wenn es weder die Liebe, noch die Ehre betrifft, was ist denn sonst auf der Welt, was dich betrüben und dir Thränen auspressen könne? Was kann dich bewegen, mich als einen Fremden zu betrachten? Ach, Virginia, entweder du kennst die Ursache deines Verdrusses nicht, oder du hintergehest meine Geduld!“

Die gewöhnliche Aufrichtigkeit der Virginia wird durch diesen Vorwurf beleidiget. Sie weiß, daß sie unfähig ist, irgend eine Wahrheit zu verbergen, und läßt also den Icilius von der Gewalt urteilen, die sie sich, besonders mit ihm, anthun müsse. Ihr Herz kennet keine Verstellung. „Aber", fügt sie hinzu, „es giebt Fälle, welche eine kluge Behutsamkeit erfordern, damit man sich nicht aus Mangel der Überlegung allem, was Leidenschaft und Zorn eingeben können, blindlings überlasse. Vielleicht würden ich und du dieser Gefahr ausgesetzt sein."

Soviel Zurückhaltung macht den Icilius ungeduldig, welcher nichts mehr hören will, wenn es nicht eine Erläuterung auf seine Frage sei. Virginia fürchtet sich, ihn allzu sehr zu erbittern, und macht sich eben gefaßt, sie ihm zu geben, als Publicia mit dem Numitor dazukömmt.

Vierter Auftritt.

Numitor erstaunt, den Icilius zornig und die Virginia in Bewegung zu finden, und fragt, was sie beide mit einander haben. „Was giebt es denn? Wie? Ihr seid beide stumm?" Icilius überläßt es der Virginia, die Ursache ihrer Verwirrung zu erzählen; die Römerin nimmt also das Wort und spricht: „Icilius sahe einige Thränen aus meinen Augen fließen, und ich konnte keinen Ausdruck finden, ihm die Ursache davon zu sagen. Mußte er sich deswegen wohl erzürnen? Urteile selbst, Numitor, und weil dir Publicia doch schon etwas wird gesagt haben, so bringe ihn doch, ich bitte dich, meinentwegen aus seinem Irrtume!"

Numitor billiget die kluge Zurückhaltung seiner Muhme, und weil Icilius in ihn dringt, ihm den Handel zu entdecken, so giebt er gleich anfangs dem jungen Römer zu verstehen, daß es besser für ihn sein würde, wenn er in seiner Unwissenheit bliebe, als wenn man ihn daraus zöge und er seine natürliche Hitze weder zurückzuhalten, noch sich einer so nötigen als klugen Verstellung zu bedienen wüßte. Er kömmt hierauf sogleich zur Sache selbst und fügt hinzu: „Appius, der Tyrann Appius, begehret der Schönheit, die du, Icilius, verehrest. Er hat sich deswegen der Publicia entdeckt, welche ihm mit aller Verachtung und mit allem Abscheu, den er verdient, und den seine sträflichen Absichten wert

waren, geantwortet hat. Sie ist ihm wirklich so hart begegnet, daß ich ihn weder für so blind, noch für so verwegen halte, einen neuen Versuch zu wagen. Ich bin vielmehr gewiß, daß er nach dieser Abfertigung weder Güte noch Drohungen mehr anwenden wird."

Auf diese Erzählung kann sich Icilius nicht enthalten, das Stillschweigen der Virginia zu billigen. „Wie wohl hast du gethan," ruft er aus, indem er sich gegen sie wendet, „daß du mir eine solche Beschimpfung verschwiegen hast! Wie klüglich hast du gehandelt! Heiligsten Götter! Wo ist das Herz, das sie erdulden könnte? Welcher Mensch ist so niederträchtig, daß er sich hierbei halten könne? Kann es eine so nichtswürdige und unempfindliche Seele geben, welche hier nicht nach Blut und Rache dürste? Was hat man noch zu verlieren, wenn Ehrgeiz, Grausamkeit und Gierde uns Güter, Ehre, Freiheit und Vergnügen geraubet haben? Den Feind hinrichten und sterben, das ist das Beste, was unser Unglück vergönnet. Lebe wohl, Virginia, lebe wohl! Ich eile, mich für mein Vaterland, für meine Liebe, für meine Wut, für meine Eifersucht aufzuopfern. Großer Jupiter, nimm das Opfer, das ich dir bringen will, geneigt an! Nimm teil an der Handlung, auf die ich sinne! Wann ich dich beleidige, so laß mich umkommen; wann ich dir diene, so verleihe mir Sieg!"

Indem er diese letzten Worte sagt, will er fortgehen; doch er wird von dem Numitor zurückgehalten, welcher ihm, seine Hitze zu mäßigen, verschiedne seiner Urteilskraft würdige Vorstellungen macht. Die Gefahr, in welche Virginia gestürzt würde, wenn ihm sein Anschlag mißlänge, ist ein Grund, welchen der Alte am meisten treibet. Virginia steht ihm bei und beschwöret ihren Liebhaber, sie nicht zu verlassen. Ohne ihm würde sie das Leben verachten, aber seitdem sie es ihm ganz geweiht habe, sei es für sie ein kostbarer Schatz, auf dessen Erhaltung sie bedacht sein müsse. „Wenn ich deinen Schutz habe," sagt sie, „und dennoch in Gefahr bin, wie würde es nicht mit mir werden, wenn ich dich nicht mehr hätte? Habe doch also Mitleiden mit mir! Halte deinen Arm zurück! Du wirst ihn mit größerm Ruhme brauchen, wenn du wartest, bis er keinen zweifelhaften Stoß thun darf."

29. treibet, d. h. hervorhebt.

Solche kluge und vernünftige Gründe machen bei dem Icilius Eindruck und bringen ihn wieder zu sich selbst. Doch weil er allzu aufgebracht ist, als daß er einigen Entschluß fassen könnte, so bittet er die Virginia und den Numitor, ihm die Aufführung, die er beobachten solle, vorzuschreiben. Dieser giebt ihm daher verschiedne heilsame Anschläge, nämlich, seine erste Bewegung zu unterdrücken, sich durch sie zu keinen Ausschweifungen bringen zu lassen, seinen Schmerz zu verbergen, damit er dem kühnen Appius keinen Verdacht erwecke, sondern ihn überraschen könne, wenn er am sichersten zu sein glaube und am wenigsten auf seiner Hut stehe. Die Virginia aber ermahnt er, an den Feierlichkeiten des Fests der Pales teil zu nehmen. Er verspricht ihr, für ihre Sicherheit zu wachen, dem Virginius von allem Nachricht zu geben und ihn zu nötigen, sogleich nach Rom zu kommen. „Weil er so nahe ist," fährt er fort, „so beruhige dich nur unterdessen! Fürchte unter der Aufsicht des Icilius nichts! Die Gegenwart eines Ehegatten ist immer von großem Gewichte."

Valerius und Horatius sind noch zwei Stützen, welche Icilius seiner verfolgten Freundin geben will. Diese zwei Ratsherren, welche seit langer Zeit mit ihm verbunden und heftige Feinde des Decemvirats sind, erwarten ihn eben, sich wegen der gemeinen Not mit ihm zu beratschlagen; des Icilius Begierde also, sich zu rächen, wird gewiß für ihn ein neuer Bewegungsgrund sein, ihre Anschläge sobald als möglich ausbrechen zu lassen. Die Umstände scheinen ihm übrigens vorteilhaft. Der tapfre Siccius ist nach der Aussage der ganzen Armee durch die allerschimpflichste Verräterei umgekommen. Man ist deswegen in Rom in der äußersten Bewegung. Icilius schmeichelt sich, das Volk werde vielleicht seinen Groll ausbrechen lassen und das schimpfliche Joch, das man ihm auflege, abzuschütteln suchen. Alle diese Betrachtungen scheinen ihm für Virginien ebensoviel Gründe, sich zu beruhigen, zu sein, und nachdem er sie ihr also alle vorgelegt, setzt er hinzu: „Geh nur, Virginia, und sei ohne Sorgen! So große und so entschloßne Seelen sind fürchterlich genug, wenn sie die Wut belebet."

Gleichwohl beruhigen alle diese schöne Hoffnungen Virginien nicht völlig. Doch ohne ihre Furcht zu verraten, begnügt sie sich, für den Icilius und sich um den Schutz der Götter zu flehen und sie zu bitten, daß Appius umkommen, Rom seine Freiheit wieder erlangen und sie selbst ihre Pflicht erfüllen möge. Icilius

und Numitor begeben sich hierauf weg; dieser aber, welcher ein ebenso eifriger Patriot als guter Vetter ist, giebt jenem bei dem Weggehen noch zu überlegen, daß er soviel als nichts würde gethan haben, wenn aus dem kühnen Anschlage, den er etwa im Sinne habe, der Republik einiger Schaden erwüchse, oder wenn er nicht mit seiner eignen Rache die Rache des Vaterlandes verknüpfe.

Fünfter Auftritt.

Virginia und Publicia bleiben also allein, und diese thut ihr möglichstes, ihrer Gebieterin zu beweisen, daß sie nichts zu fürchten habe, weil sie sich schmeicheln könne, daß Rom selbst ihre Verteidigung auf sich nehmen werde; doch Virginia behauptet, daß sie deswegen nichts ruhiger zu sein Ursache habe. Solange sie ihr Vaterland unterdrückt sehe, solange ihre Ehre und ihr Geliebter in Gefahr sei, könne sie nicht anders als in Furcht und Betrübnis leben. Unterdessen zweifle sie weder an der Macht der Götter, noch an ihrer Liebe zur Gerechtigkeit; es sei ihr aber auch nicht unbekannt, daß nach verehrungswürdigen Ratschlüssen, deren Weisheit man nicht ergründen könne, es oft geschehe, daß die Tugend unterliege und das Laster ungestraft bleibe. Und dieses sei es, weswegen sie zittere.

Sechster Auftritt.

Indem Virginia noch redet, kommen verschiedne Römerinnen, welche sie zu dem Feste der Pales abholen wollen, und nach einigen verbindlichen und bescheidenen Reden von beiden Teilen gehen sie alle unter Begleitung der Publicia ab.

Zweiter Aufzug.

Erster Auftritt.

Appius tritt allein auf und beklagt sich, daß er bei Virginien, welche er anbete, ein Herz finde, das sich seiner Neigung widersetze. Ohne dieses würde sein Glück vollkommen sein. Er sieht

sich als Herrn von Rom, wo alles nach seinem Willen gehet; er sieht sich von den andern neun Decemvirs, welche ihren Namen und ihre Würde bloß ihm zu danken haben, weil er durch sein Ansehen die Komitialerwählungen abgeschafft, verehret und befolgt; er siehet die Kriegsheere in seiner Gewalt, die nichts ohne seinen Befehl thun dürfen: was fehlet also noch seiner Größe? Auf den höchsten Gipfel der Ehre erhaben und mit der höchsten Gewalt versehen, konnte er wohl vermuten, daß ihm etwas widerstehen werde? Gleichwohl unterstehet sich ein Weibsbild, seine Anerbietungen auszuschlagen, über seine Drohungen zu lachen, ihn selbst zu verachten und auf diese Art den Lauf seines Glücks zu unterbrechen. Da er sich eben schmeichelt, Rom zu seinen Füßen zu sehen, will sich das Herz einer Plebejin ihm nicht unterwerfen, und ein Plebejus ist Ursache daran. Welche Erniedrigung! Alles, was er unternimmt, hat den guten oder schlechten Ausgang, den er sich vorsetzt, und nur die Liebe muß ihm ihre Widerwärtigkeiten entgegenstellen. Es war für den Icilius nicht genug, die Stimmen des Rats gegen ihn im Gleichgewichte gehalten zu haben, er mußte auch hier sein Nebenbuhler sein und ihm mit größerm Glücke den vornehmsten Gegenstand seiner Begierden entreißen! Was kann die Wut eines hochmütigen Liebhabers mehr aufbringen? Aus Höflichkeit gegen eine Plebejin soll Appius seinen Zorn und das grausame Feuer, das ihn verzehret, auslöschen? „Nein," ruft er aus, „das ist nicht möglich! Meine Leidenschaft ist zu stark, mein Schmerz zu heftig, als daß ich die Schönheit, die ich anbete, in eines andern Armen sollte sehen können! Aber, gerechter Himmel, wenn die Maßregeln, die ich genommen habe, nicht anschlagen, wenn ich nicht darauf bestehen kann, ohne daß man meinen Ehrgeiz als eine Tyrannei verflucht, wenn meine großen Anschläge zu nichte werden, ehe alles zu meinem Vorteile eingerichtet ist, und wenn ein gegenseitiger Nutzen — —"

Zweiter Auftritt.

Hier wird er durch die Ankunft des Claudius, seines Lieblings, unterbrochen, welcher seine heftige Bewegung bemerkt und ihm den Rat giebt, sich zu mäßigen, sowohl um seine Gesundheit zu schonen, von welcher er versichert, daß sie dem ganzen Volke

kostbar sei, als auch um an einem Tage, an welchem er öffentlich erscheinen solle und eine Menge von Leuten die Augen auf ihn heften würden, keinen Verdacht zu erwecken.

So klug dieser Rat ist, so bedarf doch Appius desselben ganz und gar nicht. Er ist in der Kunst, sich zu verstellen, vollkommen unterrichtet, er hat seine Mienen in seiner Gewalt, er weiß seine Gedanken zu verbergen, er weiß seine Handlungen und seine Worte zu verstecken: nur das weiß er nicht, wie er sein Herz gegen die Reize der Virginia schützen soll. Dieses Geheimnis möchte er gerne erfinden, und dieses verlangt er von seinem Lieblinge zu wissen.

Claudius erkennt die Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit desselben, wenn die Liebe außerordentlich stark ist. Das einzige Mittel, welches ihm einfällt und seiner würdig ist, bestehet darinne, daß er ihm rät, seine Leidenschaft zu sättigen, wenn er sie nicht ersticken könne.

Ob nun gleich den Appius seine eigne Gemütsart, diesen Schluß zu ergreifen, geneigt macht, so glaubt er doch, daß er noch vorsichtig gehen müsse. Weil er selbst die Gesetze gegeben habe, so scheint es ihm allzu verwegen zu sein, wenn er sie so bald, ohne einem anständigen und scheinbaren Vorwande selbst übertreten wollte; doch Claudius, welcher noch ein größerer Bösewicht ist als er, denkt ganz anders. „Es gehört gemeinen Seelen,“ sagt er, „sich den Regeln der Tugend zu unterwerfen. Große Leute und Helden sind über alles erhaben und scheuen sich für nichts, wenn ihnen das Laster gefällt. Als Römer muß zwar Appius seine Handlungen im Zaume halten, aber als Decemvir, als Herr des Volks, der Patricier und der Kriegsheere kann Appius seine eigensinnigsten Begierden zu Gesetzen machen. Gnade und Mäßigung hören, wie er sagt, auf, Tugenden zu sein, wenn es auf die Befestigung einer neuen Herrschaft ankömmt.“

Diese Reden schmeicheln dem Stolze und der Eitelkeit des Appius ungemein; gleichwohl aber hält er für gut, ehe er die Larve ganz und gar ablege, mit aller Klugheit und ohne Anstand die besten Maßregeln zu ergreifen, die ihn zu seinem Zwecke führen und alle Hindernisse aus dem Wege räumen können. Claudius überläßt diesen Punkt der Klugheit des Decemvirs und versichert ihn bloß, daß er allen seinen Befehlen als einer, der ihm weit mehr als irgend ein andrer ergeben sei, blindlings folgen will.

Appius zweifelt daran nicht. Er hat schon so viel Beweise von seiner Treue, von seinem Eifer, von seinen Gaben, daß er ihn ganz besonders hochschätzet; weil er aber itzt die Ratsherren Valerius und Horatius, zwei von seinen hartnäckigsten Feinden und die größten Anhänger des Volks, auf sich zukommen sieht, so läßt er ihn von sich und verschiebt es bis auf eine andre Zeit, sich umständlicher mit ihm zu beratschlagen.

Dritter Auftritt.

Die zwei Ratsherren, welche schlau und geschmeidig sind und sich vortrefflich zu verstellen wissen, reden ihn an. Valerius führt das Wort und versichert ihn gleich anfangs, daß sie in der besten Absicht, voller guten Vertrauens zu ihm kämen, ohne sich an den Ort, wo er itzt sei, noch an die Streitigkeiten zu kehren, welche sie mit einander im Senate gehabt hätten, weil sie befürchten müßten, ihre Trennung möchte dem Vaterlande, besonders bei so dringenden Gefahren, schädlich sein. Er setzt voraus, daß Appius ein römisches Herz und eine aufrichtige Liebe für Rom habe, und stellt ihm hierauf vor, daß das Volk den Tod des Siccius erfahren habe und ihn durchgängig dem Decemvir und General Cornelius zuschreibe, daß es diese That grausam und tyrannisch schelte, daß es neue Beleidigungen von dieser Art fürchte, seufze und sich beklage; daß auch der Adel nicht weniger beunruhiget und aufgebracht sei, und daß es die äußerste Notwendigkeit erfordre, sie insgesamt zufriedenzustellen, ehe sie einerlei Geist des Verdachts und der Wut vereinige und alle Hilfsmittel vergeblich mache.

Horatius ersucht den Appius, auf diese Vorstellung wohl acht zu haben und den traurigen Folgen eines allgemeinen Mißvergnügens durch eine schleunige Gerechtigkeit zuvorzukommen, und sich ihres Beistandes, wenn er das Laster bestrafen wolle, zu versprechen, ja, wenn ihm dieser nicht genug sei, des Beistandes des Volks, der Ritterschaft und des Senats. „Da alle Wünsche“, sagt er, „nur auf die gemeine Ruhe abzielen, so wird ein jeder, sobald es darauf ankömmt, sie zu rächen, mit Vergnügen dazu bereit sein, und gleichwohl wirst du allein die Ehre der Erleichterung, nach welcher wir seufzen, genießen.“

Weit gefehlt, daß Appius gegen die Reden der zwei Ratsglieder Achtung haben sollte, er erstaunt vielmehr, wie er sie mit so vieler Geduld habe anhören können. Er behauptet, daß das, was sie ihm itzt gesagt hätten, eine schändliche Verleumdung sei, und erklärt sich, daß er es ganz wohl wisse, daß nicht sowohl der Tod des Siccius als die Begierde, die Decemvirs unter sich uneins zu machen und ihre Gewalt zu schwächen, ihr Geschrei veranlasse. „Aber wißt," sagt er zu ihnen, „daß ich, noch ehe euer falscher Eifer den Endzweck, auf welchen euch eure Kühnheit und Untreue zielen lassen, wird erlangt haben, das Volk durch Strenge zu bändigen, den Adel durch exemplarische Strafen zu bessern und beide durch Furcht zurückzuhalten wissen werde, weil es doch unmöglich ist, ihnen Liebe einzuflößen, und die Gelindigkeit zu nichts taugt."

Gleichwohl weiß es die ganze Welt, auf was für Weise Siccius ist umgebracht worden. Heftigkeit und Grausamkeit werden die Gemüter nur noch mehr aufbringen. Das Volk ist schon in der Wut. Die Truppen stehen in der Nähe des Berges Vellejus, und man muß fürchten, daß sie das Andenken des Siccius aufmuntern werde, zu zeigen, was die angeerbte Liebe zur Freiheit vermögend sei. Dieses ist es, was Valerius dem Decemvir noch vorstellet, und Horatius, welcher diese klugen Vorstellungen unterstützt, giebt sich alle Mühe, ihm begreiflich zu machen, daß diese Dinge wohl noch weiter gehen könnten; daß er selbst, wenn es das Volk erführe, wie wenig er nach den allgemeinen Drangsalen frage, und deswegen einen Aufstand machte, gar leicht das Opfer seines unversöhnlichen Zornes werden und die Gefahr für ihn allein weit größer als für alle seine Anhänger ausfallen könnte. Doch nichts vermag den hochmütigen Appius zu bewegen. Er glaubt vielmehr, es sei gut, wenn er nie aufhöre, sich fest und hart zu zeigen, und drohet, den ersten den besten vom Tarpejo herabstürzen zu lassen, welcher sich unterstehen würde, das Volk in Bewegung zu setzen. „Denn", sagt er, „die kluge Aufführung des Magistrats stören, ist kein geringer Verbrechen, als die Freiheit Roms durch eine schändliche Unterdrückung mißhandeln." Mit diesen Worten geht er ab

Vierter Auftritt.

Des Appius Vermutung, als ob Valerius und Horatius seine Gewalt zerteilen und ihn hernach den Gesetzen ihres Eigensinnes unterwerfen wollten, ist für diese zwei Ratsglieder eine Art von Genugthuung. Aus seinem Abscheu vor allem Zwange, aus seinem heftigen Charakter schließen sie, daß er fähig sein werde, sich noch größerer Verbrechen schuldig zu machen, von einer verwegnen Unternehmung auf die andre zu fallen und dadurch die Zahl seiner Gegner zu vermehren und sie instandzusetzen, das Vaterland aus seiner Unterdrückung zu retten und zugleich dem Icilius und der Virginia nützlich zu sein. Sie reden es miteinander ab, die erste Gelegenheit zum öffentlichen Ausbruche zu ergreifen. Beide haben ihre Anverwandten und Freunde auf dem Markte verstreuet, welche bereit sind, sich auf das geringste Zeichen thätig zu erweisen. Es kommt nur darauf an, ein Wort auszumachen, an welchem sie sich alle erkennen, sich vereinigen und gemeinschaftlich beistehen können. Dieses ist es, was sie thun müssen. Die Unterstützung des Icilius scheinen sie noch nötig zu haben, weil dieser eine große Menge Anhänger hat; sie machen sich also gefaßt, ihn aufzusuchen, als sie ihn eben mit einem Eifer herbeikommen sehen, welcher seine Absichten und die Stärke seiner Liebe genugsam anzeigt. Valerius schlägt sogleich vor, ihm mit wenig Worten das, was zwischen ihnen und dem Appius vorgefallen, zu erzählen und ihn dadurch zu ihrem Vertrauten zu machen.

Fünfter Auftritt.

Die Neugierde ist es, welche den Icilius herzuführet. Er hatte den Decemvir die beiden Ratsglieder zornig verlassen sehen, er ist also begierig, zu erfahren, wie er ihre friedsamen Reden und klugen Ratschläge aufgenommen habe. Valerius läßt ihn nicht lange warten. Er sagt ihm sogleich, daß Appius nur seinem Ehrgeize folge, daß er seinen Zorn nirgends verberge, daß er sie kaum gewürdiget habe, ihre Vorstellungen anzuhören, und daß ihn alles in Grimm und Wut bringe. „Er behauptet,“ setzt Valerius hinzu, „daß Siccius nicht vorsätzlich sei ermordet worden, daß der Unwille des Volks erdichtet und unser Eifer eine Treu-

losigkeit sei. Kurz, nach seinem ausgelaßnen Betragen zu urteilen, scheint er kein Gesetz als seinen Eigensinn zu erkennen, und Leben und Ehre sind bei ihm in Gefahr.“

Hier unterbricht ihn Horatius und wendet das Gespräch auf eine geschickte Art auf das, was für Virginien zu fürchten sei, und fragt, wer sie schützen werde. Auf diese Frage antwortet der ebenso unerschrockne als verliebte Icilius hitzig: „Mein Degen! Ich werde ihn brauchen, sobald ich sehe, daß mir keine andre Hilfe übrig bleibt. In einer so dringenden Not werden meine Anhänger thun, was ich ihnen befehlen werde. Wer wird aus dem Volke mir diese Schöne nicht verteidigen helfen, wenn ihr beide selbst aus Mitleid gegen sie euch ihrer annehmt?“

Valerius verspricht es ihm in beider Namen, allein er glaubt, daß man keine Zeit zu verlieren habe. Es sei von der äußersten Wichtigkeit, die Wut eines Ungeheuers als Appius sobald als möglich zu hemmen und dem tödlichen Gifte, welches er aushauche, ein Ende zu machen. Man müsse daher die erste Gelegenheit, die sich darbieten werde, nicht aus den Händen lassen. Icilius denkt in diesem Stücke wie Valerius und versichert ihn, daß, sobald es darauf ankommen werde, mit einer rächenden Hand seinen Degen mit dem Blute des Tyrannen zu benetzen und die abscheuliche Brust zu zerfleischen, in welcher soviel barbarische Anschläge verschlossen lägen, er nicht einen Augenblick anstehen wolle.

Soviel Entschlossenheit ist gleichwohl nicht nach dem Geschmacke des Horatius. Es scheint ihm, der Mut müsse mit mehr Überlegung angewendet werden. Alles, was er von dem Icilius verlangt, ist dieses, daß er seine Leute berede, sich den Verschwornen zuzugesellen, und daß er die Virginia dahin vermöge, daß sie bloß ihren Namen hergebe, damit man überall, wo es die Notwendigkeit erfordern werde, zusammenkommen könne. Icilius giebt sein Wort darauf, und weil die Umstände der Zeit ihrem Anschlage in Betrachtung der Menge Volks, welche das Fest der Pales auf dem Markte versammelt, vorteilhaft sind, so begeben sich die Ratsglieder weg, um alles zur Ausführung fertig zu halten.

Sechster Auftritt.

Sobald sie weg sind, spricht Icilius: „Ha! erlauchte Patricier, welche Ehre habt ihr euch nicht ehedem erworben, als die Maß-

regeln, die ihr zu Stürzung eines tyrannischen Königs nahmt, so glücklich von statten gingen! Möchte doch Rom, eure Mutter, euch sowie euren berühmten Vorfahren den Tod oder die Verbannung dieses neuen Tarquins bald zu danken haben! Möchte doch das Volk, welches edelmütig nach der ihm geraubten Freiheit seufzet, aus einer so harten Knechtschaft gerissen werden! Lasset uns durch die gerechten Bewegungsgründe, die uns vereinigen, selbst das Werkzeug dazu sein! Und du, Virginia, du mein höchstes Gut und Gebieterin dieses entbrannten Herzens, welches nur dich bei allem, nach dem es strebt, zur Absicht hat, erfülle dieses Herz dergestalt, daß es sich nichts vorsetze und nach keiner andern Ehre geize, als deinetwegen unbesorgt sein zu können! Sollte man mir auch vorwerfen, daß ich von allen Römern, die dieses großen Namens wirklich wert wären, der erste sei, welcher der Liebe den Vorzug gegeben habe, der dem Vaterlande gehöre! Dennoch soll alles, was in mir ist, nur durch meinen Verdruß belebt werden. Meine wütende Eifersucht will sich nicht länger in meiner Seele verschließen lassen, und schon eile ich, alle meine Anhänger aufzubringen. O, gieb nicht zu, großer Jupiter, daß der grausame Appius einer so starken Verschwörung entkomme!"

Siebenter Auftritt.

In dieser Gemütsbewegung wird er von dem klugen Numitor überrascht, welcher es ihm verweiset, daß er sich nicht besser mäßigen könne. Er stellet ihm vor, daß ihn sein Gesicht und seine Handlungen verrieten, welches dem Fortgange seiner Anschläge sehr nachteilig sein könnte. Er ermahnt ihn folglich, sich den zwei Ratsgliedern gleich zu stellen, welche viel zu klug und viel zu verschlagen wären, als daß sie ihr Vorhaben merken ließen; sie zwängen sich vielmehr in Gegenwart des Tyrannens und verbärgen dem Icilius selbst den ganzen Umfang ihrer Absichten, indem sie bloß mit ihm von der Ursache seines Verdrusses offenherzig sprächen.

Diese vernünftigen Ratschläge gehen anfangs dem Icilius sehr schwer ein, weil der Decemvir gegen alle Klagen und Erinnerungen sich zu verhärten geschienen und er also keine Hoffnung hat, Virginien außer Gefahr zu wissen. Er glaubt sogar, es sei

keine andre Hilfe übrig, als daß sie bei dem geringsten Vergehen des treulosen Appius alle zu den Waffen griffen, um die Freiheit zu verteidigen und die allgemeine Sicherheit für Kränkungen zu schützen. Doch da er endlich die tiefere Einsicht des klugen Numitors zu erkennen genötiget wird, so giebt er nach. Er verspricht, solange es für Virginien nicht gefährlich sei, dem Beispiele der zwei edeln Senatoren zu folgen und ihnen zur Reifung ihres Entschlusses alle Zeit zu lassen, damit sie bei ihren Unternehmungen eines glücklichen Ausganges könnten versichert sein, aus welchem seine Liebe den größten Vorteil ziehen werde. „Dem Proteus gleich," spricht er, „will ich alle Gestalten, nach dem es nötig sein wird, anzunehmen wissen. Als ein andrer Janus mit zwei Gesichtern will ich mir die vergangnen Fehler zu nutze machen, um mich in Zukunft desto vorsichtiger aufzuführen!"

Numitor erfreut sich über diesen Vorsatz und berichtet ihm, daß er dem Virginius von allem habe Nachricht geben lassen, daß er ihn alle Augenblicke erwarte, und daß er selbst entschlossen sei, den Verschwornen durch seine Anhänger beizustehen, welche weder an Menge noch an Tapferkeit den Anhängern irgend einer Partei nachzusetzen wären. Dieses bestärkt die Hoffnung des Icilius, der sich nunmehr imstande sieht, den größten Gefahren Trotz zu bieten; doch ungeachtet dessen, was er sich von einer so mächtigen Verschwörung versprechen kann, wird sein Herz gleichwohl von einer heimlichen Ahnung beunruhiget, als ob ihm an diesem Tage ein ganz besonders Unglück bevorstehe. Unterdessen verlassen sich beide in ihren ersten Entschließungen und machen dem zweiten Aufzuge ein Ende.

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

Appius und Claudius treten mit einander auf und unterreden sich von dem, was die zwei Senatores dem Decemvir gesagt haben. Dieser lobt den Appius ungemein, daß er sich nicht an sie gekehrt, noch seinem Ansehen durch Annehmung ihrer Ratschläge etwas vergeben habe. Unterdessen ist es doch nicht sehr zu verwundern. Der Decemvir hat Ursache, dem Valerius und Horatius nicht zu trauen, und auch außer seinem Stolze, welcher ihm nicht

erlaubt, in seiner angemaßten Herrschaft sich irgend Grenzen setzen zu lassen, ist seine Liebe zu Virginien so stark, daß er den Tod der geringsten Verkürzung seiner Macht vorziehen würde. Alles, was sich seiner heftigen Leidenschaft zu widersetzen scheinet, dienet bloß, sie zu unterhalten, und der Verlust seines Ansehens selbst würde seine Begierden nur mehr reizen, indem er ihn von dem Gegenstande, nach welchem er seufzet, entfernte.

Claudius, der ihn in dieser Verfassung sieht, bezeigt ihm sein Erstaunen über seine Mäßigung. Umsonst sucht Appius sie unter dem Vorwande, daß die Strenge und die Verachtung der Virginia für ihn eine Art von Bezauberung sei, zu rechtfertigen; sein Liebling giebt sich alle Mühe, ihn zu überreden, daß er im geringsten nicht verzweifeln müsse, solange er mit dieser Römerin noch nicht selbst gesprochen habe. „Ist sie nicht ein Weibsbild?“ fügt er hinzu. „Sollten Lobsprüche, Schmeicheleien, Eitelkeit, Eigennutz, die Ehre, dich zu ihren Füßen zu sehen, nicht fähig sein, den Eigensinn zu verführen, gesetzt auch, daß sie das Herz nicht gewinnen könnten? Sollte bei ihrem Geschlechte alles vergebens sein? Entschließe dich nur, mit ihr zu sprechen! Dieser Tag ist ohne Zweifel der vorteilhafteste, den du nur dazu aussehen könntest.“

Der Decemvir gesteht zu, daß er alles anwenden müsse, um sein Übel zu erleichtern, allein er glaubt, daß es sich für ihn nicht schicke, öffentlich etwas zu versuchen. Seine Leidenschaft würde gar bald allen bekannt werden, und wenn ihm sein Unternehmen mißlingen sollte, so wäre er vor der ganzen Welt zum Gelächter gemacht. Ehe er sich einer so großen Beschimpfung aussetzte, wolle er lieber Virginien aus dem Hause ihres Vaters oder ihres Gemahls zu entführen und sie aus dem Schoße der Glückseligkeit zu reißen trachten.

Ob nun gleich Claudius der Mann gar nicht ist, der diesen letztern Anschlag mißbilligen sollte, so besteht er doch auf seinem ersten Ratschlage und muntert den Decemvir durch Gründe auf, die seiner Ruchlosigkeit würdig sind. „Wenn es“, sagt er, „darauf ankömmt, dasjenige, was man begehrt, zu erlangen, so setzt man alles Bedenken und alle Besorgnis beiseite. Ein Mann, der die Gewalt in seinen Händen hat, kennet weder Furcht noch Überlegung. Wenn man sein Glück durch ein Laster erlangen kann, so ist die Tugend unnütze. Unterlaß also ja nicht, dich der ge-

legenen Zeit eines Festtags zu bedienen! Es ist natürlich, daß sich Virginia, bloß in Begleitung der Publicia, dabei einfinden wird. Suche sie auf, und wenn du sie findest, so laß es sie aus deinem eignen Munde hören, wie viel du für sie empfindest! Wenn sie dich anhört, gesetzt auch, daß sie dich mit keiner Gegenliebe belohnt, so muß sie dir doch wenigstens dafür verbunden sein, und schon dieses wird für dich eine Art von Erleichterung sein, die dir noch bis itzt gefehlt hat."

Endlich entschließt sich Appius, so hart es ihm auch fällt, diesem Rate zu folgen, und weil er in eben dem Augenblicke Virginien mit der Publicia herbeikommen sieht, so macht er sich ein wenig beiseite, damit sie, wenn sie ihn erblickten, nicht wieder zurückgehen möchten; Claudius aber geht noch weiter zurück, um ihm völlige Freiheit zu lassen.

Zweiter Auftritt.

Virginia ist ihres geliebten Icilius wegen besorgt. Weil sie fürchtet, daß ihn seine natürliche Hitze allzu weit treiben und er seine Person der Gefahr allzu sehr aussetzen dürfte, so bedauert sie es, daß sie ihm nicht alle ihre Furcht entdeckt habe, um ihn dadurch zurückzuhalten. Sie möchte ihn gerne antreffen, um es noch zu thun, und dieses ist es, was sie hierher bringt. Publicia hat ihrer Ungeduld nachgegeben, allein sie fürchtet, ihr Nachgeben könne ihrer jungen Gebieterin nachteilig sein, wenn sie Appius etwan antreffen sollte. Sie findet ihre Treue dadurch beleidiget und erkennt, daß es der bitterste Vorwurf sein würde, den sie sich selbst machen könnte. Diesem Unglücke vorzukommen, nötiget sie Virginien, mit ihr wieder fortzugehen; doch in eben dem Augenblicke entdeckt sie den Decemvir. Voller Bestürzung ruft sie sogleich aus: „Gerechter Himmel! meine Besorgnis trifft ein. Ich sehe den Appius."

Bei diesem Namen erkaltet das Herz der Virginia, und diese tugendhafte Römerin stellt ihre Aufseherin zwischen sich und den Decemvir, um ihr gleichsam zur Schutzwehr zu dienen. Doch dieses verhindert den Appius nicht, sich ihr zu nähern und ihr alles zu sagen, was die Liebe nur Zärtliches und Lebhaftes einflößen kann. Publicia, welche beständig ihrer Pflicht auf das ge-

naueste nachzukommen sucht, erinnert den Decemvir an die Antwort, die sie ihm schon im Namen ihrer jungen Gebieterin gegeben habe, und setzt hinzu: „Schmeichle dir nicht, daß Virginia deinem Verlangen heut geneigter sein werde! Sie ist kein Weibsbild, welches gewohnt ist, Reden anzuhören, die ihre Tugend beleidigen. Wende dich damit zu andern, die sie anhören wollen, wenn du dich durch ihr Stillschweigen nicht einer neuen noch größern Kränkung aussetzen willst.“

Der Decemvir ist zu verliebt, als daß er sich so plötzlich sollte abschrecken lassen, und beschwört sie, daß sie ihm erlauben wolle, Virginien alle die Stärke seiner Leidenschaft zu erkennen zu geben, oder daß ihm wenigstens diese anbetenswürdige Schöne mit ihrem eignen Munde die abschlägliche Antwort erteilen dürfe. Doch die Aufseherin erklärt ihm, daß es umsonst sein würde, wenn sie es auch erlaubte, ja, wenn auch Virginia selbst darein willigte.

Um sowohl die eine als die andre zu gewinnen, zeigt Appius beiden die Vorteile, die sie aus dem Opfer seines Herzens und seines Ansehens ziehen könnten. „Fragt ihr denn“, spricht er zu ihnen, „so wenig nach dem Glücke, daß ihr es so verächtlich von euch stoßet? Und du, Virginia, kannst du mit einem gleichgültigen Auge denjenigen zu deinen Füßen sehen, welchem als Herrn von Rom alles zu Gebote steht? Schmeichelt es dir so gar wenig, daß er dir nicht einmal des geringsten Zeichens der Erkenntlichkeit wert zu sein scheinet? Ich halte dich für zu klug, als daß du dein Glück so hassen und den Appius verachten solltest, der dir seine Hoheit anbietet und aufopfert.“

Unterdessen kömmt er damit nicht weiter. Virginia und Publicia halten es für ihrer unwürdig, sich durch die Reizungen des Eigennutzes und des Glückes verführen zu lassen. Der Decemvir gerät darüber in Wut, er kann sich nicht länger halten und drohet der Virginia, ihr und ihrem Geliebten die Wirkungen seines Zorns und der Macht, die sie verachtet, empfinden zu lassen. „Ich will dich“, spricht er, „die Güter, die du verachtest, höher schätzen lehren. Ich will — —“

Publicia will ihn hier unterbrechen, doch Virginia legt ihr Stillschweigen auf und ergreift das Wort selbst. Wenn es Klugheit und Anständigkeit von ihr forderten, bei verliebten Schmeicheleien taub zu sein, so ist es mit Drohungen ganz anders beschaffen.

Es würde eine Niederträchtigkeit sein, sie ruhig zu ertragen, und ihr edler Stolz erlaubt es ihr nicht. Was kann sie auch mehr beleidigen, als daß man sie zu der geringsten unanständigen Schwachheit für fähig hält? Obschon ihre Familie geringer als die Familie des Decemvirs ist, so weicht sie ihr doch nicht an Verdiensten. Niemanden ist der Ruhm unbekannt, den sie erhalten hat, und den sie noch itzt ohne dem geringsten Fleck behauptet. Sollte Appius allein keine Kenntnis davon haben? Und weiß er denn übrigens nicht, daß Virginia ihr Herz nicht mehr in ihrer Gewalt hat? Weiß er denn auch nicht, daß er kein Recht hat, einigen Anspruch darauf zu machen? Warum wagt er es dennoch? Auf was gründet er sich, da er das untadelhafte Band, welches den Icilius und die Virginia verbindet, zertrennen will? Ist er es nicht selbst, welcher das Gesetz bekannt gemacht hat, das die Heiraten zwischen Patriciern und Plebejern verbietet? Wie kann er die Unverschämtheit haben, sich von demselben auszuschließen? Sollte nicht schon das genug sein, ihn zurückzuhalten, wenn ihm die Tugend der Virginia auch nicht bekannt wäre? Darf er sich wohl schmeicheln, diese Tugend zu verführen? Heißt nicht, nur so etwas zu denken, sie beleidigen? Daran zu zweifeln und es zu versuchen, heißt dieses nicht, sich selbst schuldig machen? Was für starke Gründe können nicht dem Decemvir vorgelegt werden, um ihm die Ungerechtigkeit und die Abscheulichkeit seines kühnen Unternehmens zu zeigen! Virginia vergißt keinen einzigen, und nachdem sie sogar dem Decemvir einen ewigen Groll geschworen, sagt sie zum Schlusse: „Mäßige also deine nichtswürdige, blinde und eitle Kühnheit, mit der du nichts suchst, als mich zu beleidigen. Befürchte, daß mich die Götter entweder selbst oder durch die Hand eines Sterblichen vielleicht rächen werden!" — Mit diesen Worten geht sie zugleich mit ihrer Aufseherin ab.

Dritter Auftritt.

Appius will sie zurückhalten; er ruft sie, aber es ist umsonst. Bald aber sieht er auf sich selbst zurück und schämt sich einer solchen Schwachheit. Er hält es für seiner unwürdig, wie der Pöbel zu lieben und sich den Gesetzen dabei zu unterwerfen. Wenn seine Liebe dergleichen erkennen müßte, so würde er glauben,

daß sein Ansehen dadurch eingeschränkt wäre. Er vermeint, daß seine Ehre darauf beruhe, sich überall Gehorsam zu verschaffen. Er faßt hierauf den Entschluß, seine Wut zu verbergen, ein ruhiges und freudiges Ansehen anzunehmen, um seine Absichten desto gewisser zu erreichen, in der That aber Gewalt, List, Betriegerei und alles anzuwenden, wodurch er über das hartnäckige Weigern der Virginia siegen könne. „Es empfinde dieses Weibsbild, was derjenige vermag, welcher Rom beherrscht und keinen Höhern erkennt, derjenige, welcher nur deswegen Gesetze gegeben hat, damit er desto freier leben könne, kurz derjenige, welcher durch seine Standhaftigkeit selbst die Religion wird zu zwingen wissen, sich nach seinem Gutdünken zu bequemen!"

Vierter Auftritt.

Hier wird er durch die Zurückkunft des Claudius unterbrochen, welchem er den schlechten Fortgang seines Unternehmens erzählt. Ob er gleich schon entschlossen ist, sich an nichts ferner zu kehren, ob er gleich bereits einen Anschlag ausgedacht, dem zufolge er dem Cornelius einen Befehl zugeschickt, den Virginius nicht aus dem Lager zu lassen, sondern auf alle seine Handlungen sorgfältig acht zu haben, und ob er gleich versichert, daß er die Gegenbemühungen des Icilius und des Numitors, welche einzig und allein imstande wären, sich ihm mit ihren Anhängern zu widersetzen, auf keine Weise fürchte: so gesteht er doch dem Claudius, daß die List, welche er erdacht habe, so sonderbar sei, daß er sie noch vorher überlegen wolle, ehe er sie zur Ausführung brächte.

Claudius, der würdige Liebling eines solchen Herren, mißbilliget diese Langsamkeit. Bei gegenwärtigen Umständen scheinet ihm die Eilfertigkeit unumgänglich nötig zu sein, und da er überzeugt ist, daß man keine Zeit zu verlieren habe, so dringt er in den Appius, auf das schleunigste seinen Entschluß zu fassen. „Entschließe dich noch heut!" spricht er, „entschließe dich noch in diesem Augenblicke! Fange an, meine Treue zu beschäftigen! Bediene dich meiner, befiehl!"

Der Decemvir zweifelt an seinem Eifer nicht, und weil er

endlich seiner Meinung nachgiebt, so will er ihm eben sein Vorhaben entdecken, als er durch die Ankunft des Icilius daran verhindert wird.

Fünfter Auftritt.

Dieser macht sich die Gelegenheit zu nutze, um ihm seine Aufwartung zu machen und ihm mit dem verbindlichsten und ehrfurchtsvollsten Bezeigen seine Dienste anzubieten. Allein Appius kehrt ihm den Rücken zu und begiebt sich mit seinem Lieblinge fort, nachdem er hochmütig zur Antwort gegeben: „Wenn ich mir auch selbst nicht genug wäre, so sind doch schon die Schergen, auch alsdann, wenn ich allein zu sein scheine, so nahe um mich, daß alle Gesellschaft für mich unnötig ist, besonders weil ich bei ihnen, Icilius, nichts zu fürchten habe und versichert sein kann, daß man mir gehorcht."

Sechster Auftritt.

Es scheint, als ob der Anblick und die hochmütige Antwort dieses Tyrannen die Wut des Icilius aufs neue angeflammt habe. Bei der Verzweiflung, Rom von seiner Höhe herabgestürzt, den Adel und das Volk unterdrückt und die Hitze und den Eifer der Römer für die Freiheit fast ganz erkaltet zu sehen, erstaunt er ebensosehr über sich selbst, daß er, der so viele andre durch seinen Widerstand, sich unter das schimpfliche Joch zu biegen, übertroffen habe, nunmehr selbst so geduldig die schimpflichen Reden dieses verhaßten Ungeheuers anhören könne. „Numitor," ruft er aus, indem er sich des Rats dieses klugen Alten erinnert, „das also ist die Frucht, die man von der Zurückhaltung seines Zornes hat? Was gewinne ich, wenn mich der Grausame beleidiget und ich mich nicht den Augenblick räche? Soll ich lieber warten, bis der Eigensinn des Schicksals mir die Gelegenheit versagt, die es mir heute anbietet? Ich schwöre bei dem allmächtigen Vater der Götter, welcher in unserm alten Latium verehret wird, daß, wenn mir jemals die Zeit loszubrechen erlaubet, dieser abscheuliche Barbar, dieser grausame Feind meiner Ruhe zu seinem Unglücke erfahren soll, daß noch unter den Ruinen des Vaterlandes ein römisches Herz zu finden sei!"

Siebenter Auftritt.

Icilius läßt seine Wut austoben, als eben Virginia, die ihn in der Absicht, ihn selbst anzufeuern, aufsucht, mit der Publicia weinend herzukömmt. Sobald sie den Icilius gewahr werden, rät Publicia ihrer jungen Gebieterin, ihre Thränen zu hemmen; doch es ist umsonst. Das Herz der Virginia ist allzu empfindlich verwundet und von der kühnen Beleidigung des Decemvirs allzu schmerzlich durchdrungen. Sie muß ihnen wider ihren Willen freien Lauf lassen. Ihr Geliebter sieht es, wird darüber unruhig und fragt nach der Ursache. „Solange Icilius lebt, sprich, was kann dich betrüben? Sollte dich sein brennender Eifer, seine Liebe nicht gegen alles beruhigen? Rede doch und verbirg mir die Ursache deines Verdrusses nicht länger! Du hast itzt ohne Zweifel eine neue und eine empfindlichere, als die ist, die ich schon weiß."

Virginia läßt nicht sehr in sich dringen. Ihre Thränen haben angefangen, ihren Schmerz zu entdecken, und ihr Mund zaudert nicht, das übrige hinzuzuthun. Nachdem sie ihrem Geliebten zu verstehen gegeben, daß sie den Appius gesehen habe und nicht länger seinen unverschämten Reden ausgesetzt sein wolle, so entdeckt sie ihm ohne allem Umschweif ihr Verlangen. Sie ist nicht mehr die zärtliche Liebhaberin, die für das Leben ihres Liebhabers und ihr eignes zittert und den Zorn ihres teuren Icilius zu mäßigen sucht. Sie ist nunmehr ein wütendes Weibsbild, welches nach nichts als Rache dürstet. Keine Gefahr ist fähig, sie zu erschrecken. Ihr Geliebter, so wert er ihr ist, soll alles wagen. Sie will, daß er nebst ihrem Vater, den sie alle Augenblicke erwarte, nebst dem Numitor und den zwei Ratsgliedern auf das schleunigste die nötigen Maßregeln ergreife, um den Tyrannen zu stürzen und sein Vaterland, indem er sie räche, aus der schimpflichen Knechtschaft, in welcher es seufze, zu retten. „Icilius besonders", setzt sie hinzu, „darf sich an nichts weiter kehren. Was haben wir noch zu verlieren, wenn man uns die Freiheit sogar in den Gesetzen und in der Liebe raubet?"

So viel war nicht einmal nötig, um den Icilius aufzumuntern, das Alleräußerste zu wagen. Es dauert ihn nur, daß er nicht in dem Augenblicke alle Verschworne versammeln und mit ihnen eilen kann, seine Hand in das Blut des grausamen Appius zu tauchen. Seitdem er weiß, daß seiner geliebten Virginia selbst

daran gelegen ist, sind ihm alle Augenblicke kostbar. Er will sich einen jeden derselben sogleich zu nutze machen, um alles zu einer schleunigen Ausführung seines Anschlages zu veranstalten. Unterdessen rät er der Virginia, sich ohne Anstand wieder zu ihren Römerinnen zu begeben, welche sie bereits zur Feierung des Festes der Pales suchten; er verspricht ihr zugleich, daß er sie nicht aus dem Gesichte verlieren, sondern auf ihre Sicherheit äußerst bedacht sein wolle.

Nach diesen Versicherungen befürchtet Virginia weiter nichts. Sie ist an Geist und Herz mit dem Icilius vereint und scheuet weder den verhaßten Namen, noch selbst die Gegenwart des Tyrannen. Die zwei Verliebten nehmen hierauf auf das zärtlichste von einander Abschied, versprechen sich eine beiderseitige Liebe, welche selbst der Tod nicht auslöschen soll, und Publicia schließt diese letzte Scene des dritten Aufzuges mit folgenden Worten: „Möchten doch die Götter an euch beiden zeigen wollen, daß sie die Tugend beschützen und belohnen, ob sie dieselbe gleich manchmal zu verlassen scheinen!"

Vierter Aufzug.

Erster Auftritt.

Der Anschlag des Appius in Ansehung der Virginia ist dem Claudius kein Geheimnis mehr. Appius selbst hat ihn davon unterrichtet und ihm die gehörigen Befehle erteilet. Man kann es aus den Worten schließen, die er im Hereintreten zu dem Claudius sagt: „Dieses, Claudius, dieses ist das letzte Hilfsmittel, welches mir meine unumschränkte Herrschaft anbietet, um meinen brennenden Begierden Genüge zu thun. Du, der du die Seele des ganzen Unternehmens sein mußt, mache dich fertig, alles, was ich dir gesagt habe, zu vollziehen!"

Claudius entdeckt nunmehr vollends seinen verhaßten Charakter und zeigt, wie viel Ähnliches er mit dem Appius habe. „Wenn man", spricht er, „so glücklich ist, eine Kreatur von dir zu sein, so weiß man nichts zu antworten. Der Gehorsam spricht allein. Bis hierher sind weder Laster noch Schwierigkeiten fähig gewesen, mich zurückzuhalten. Die Gewohnheit und das Vergnügen, dir zu dienen, zerstreuen alle Bedenklichkeiten."

Noch mehr wird er durch die schmeichelhaften Versprechungen aufgemuntert, welche ihm der Decemvir macht. Er will ihm zum Lohne in allem behilflich sein, wornach seine Begierde nur streben werde, und seine Unterstützung soll ihm in keiner Sache mangeln.

Zweiter Auftritt.

Nachdem aber Appius weg ist, so scheint es doch, als ob er beinahe unentschlossen sei, was er eigentlich thun solle. So lange er die Gefahr nur von weitem gesehen hat, so lange hat ihm seine Verblendung nicht erlaubt, sie in ihrer ganzen Größe und nach allen ihren Eigenschaften zu entdecken, itzt aber, da er sie in der Nähe betrachtet und sich ihr eben aussetzen soll, ist es ganz etwas anders. Ihr Anblick scheint ihn zu erschrecken. Die Ungewißheit des Ausganges, die traurigen Folgen, welche dieses Unternehmen haben kann, bewegen ihn, einige kluge Betrachtungen anzustellen; und ob ihn diese Betrachtungen gleich nicht anders Sinnes machen, so halten sie ihn doch einige Zeit in Ungewißheit, und seine Kühnheit geht fast verloren. Unterdessen sind sie viel zu schwach, als daß sie einen allzu dauerhaften Eindruck auf ein verderbtes Herz machen sollten, und es währt nicht lange, so hat er sie gänzlich aus seiner Einbildung verjagt. Das Glück ist viel zu reizend für ihn, als daß er es nicht zu erhalten suchen solle, wenn es ihm auch noch so teuer zu stehen käme. Die allerabscheulichsten Laster sind bei ihm gerechtfertiget, wenn sie geschickt sind, glücklich zu machen. Was liegt ihm daran, daß die That, die er begehen soll, ihresgleichen nicht habe? Wenn er keine Ehre dabei einlegt, so wird er doch Nutzen daraus ziehen, welches seine Eitelkeit ebensosehr schmeicheln muß. Dieses ist ihm genug und in diesem Entschlusse begiebt er sich beiseite, weil er Virginien nebst der Publicia und andern Römerinnen gewahr wird.

Dritter Auftritt.

Unter dem Vorwande einer kleinen Unpäßlichkeit, die ihr in der ungesunden Luft zugestoßen sei, bittet Virginia die Römerinnen, es nicht übel zu nehmen, daß sie sich nach Hause begeben müsse.

Die Römerinnen sind wegen ihrer Gesundheit besorgt und wollen sie begleiten, worein Publicia auch williget, als plötzlich der treulose Claudius erscheint, auf Virginien losgehet, sie bei der Hand ergreift und gebietrisch spricht: „Du mußt mir vorher folgen, weil es erlaubt ist, das Seine wiederzunehmen, wo man es findet!"

Virginia erstaunt über diese Gewaltsamkeit und ruft aus: „Was soll dieses sagen, mächtige Götter!" Aber Claudius antwortet ihr mit Ungestüm: „Es will sagen, daß du nicht als diejenige geboren bist, die du dir zu sein einbildest; sondern du bist die Tochter einer Sklavin, die mir zugehört, und itzt will ich mich, da es mir der Zufall erlaubet, meines Rechts bedienen."

Auf diese Rede nimmt das Erstaunen der Virginia noch mehr zu, und indem sie sich mit Gewalt aus den Händen ihres ungerechten Räubers losreißen will, ruft sie den Beistand der Götter an, welchen die Abscheulichkeit dieser Verleumdung bekannt sei. Publicia, die, wie es ihre Pflicht erfordert, bei ihrer Gebieterin festhält, ist über eine so gräßliche Beleidigung nicht weniger betroffen. Sie ist bei der Geburt der Virginia gegenwärtig gewesen, allein ihr Zeugnis kann hier von keinem Gewichte sein. Übrigens fehlt ihr auch die Stärke, es geltend zu machen. Was kann sie also thun? Nichts, als um Rache zu schreien und die andern Römerinnen zu ersuchen, ein Gleiches zu thun, weil ihre eigne Freiheit in der Entführung der Virginia angegriffen sei. Dieses ist ihre einzige Hilfe. Eine von ihren Gefährtinnen erhebt auch sogleich die Stimme und ruft: „Römer, wann ihr für die Ehre einer Weibsperson empfindlich seid, so eilet schleunig herzu, ihr beizustehen!"

Vierter Auftritt.

Sie findet auch sogleich einen Verteidiger an dem Numitor, welchen seine großmütige Gesinnung den Augenblick herbeibringt. Aber wie erstaunt dieser Römer, als er Virginien in den Händen des Claudius gewahr wird! „Was seh' ich!" ruft er. „Virginien beleidiget man! Wie kannst du dich, Claudius, einer solchen Ausschweifung unterfangen?"

Doch Claudius läßt sich durch diese Frage nicht abschrecken, sondern bestehet auf seinem Vorgeben und antwortet mit Übermut: „Weil ebendasselbe Gesetz, Numitor, welches mich berechtiget,

das Meine zu verteidigen, mir zugleich die Macht giebt, es dem, der sich dessen anmaßen will, wieder zu nehmen."

Umsonst wirft ihm Numitor seine Ungerechtigkeit vor, umsonst nimmt er Virginien bei der Hand, um sie ihm zu entreißen, und rät ihm, sie fahren zu lassen; umsonst ermuntert Virginia selbst durch Reden und Thränen ihren Vetter, sie zu befreien; der Betrieger Claudius ist unbeweglich. In der Gewißheit, daß er den Richter bei dieser Streitigkeit für sich haben werde, sagt er zu dem Numitor: „Es ist so leicht nicht, sie mir wieder zu nehmen." Und zu Virginien spricht er: „Und du schmeichle dir nur nicht, das Geringste durch deine verstellten Thränen zu erlangen! Der," fährt er gegen beide fort, „welcher uns richten muß, wird meine Gründe gewiß hören."

Unterdessen bestehet Numitor darauf, Virginien zu haben, und Claudius, welcher durchaus nicht nachgiebt, spricht: „Brauche keine Gewalt bei einer Sache, die durch einen Rechtsspruch muß entschieden werden! Höre nicht auf das unsinnige Geschrei eines Weibes! Spare deine Mühe, oder — —" Hier machen sie beide eine Bewegung, der eine, um Virginien zu befreien, und der andre, um sie zu behalten, bis sie endlich den Appius mit seinen Schergen herbeikommen sehen, da sie denn Claudius fahren läßt.

Fünfter Auftritt.

Appius thut, als ob er von nichts wisse, und fragt, indem er herzukömmt, mit einer angenommenen frommen Miene, woher das Geschrei, das er gehört habe, entstanden, und welches der Unheilige sei, der die Begehung eines so feierlichen Tages beunruhige. „Sollte man etwa vergessen haben," setzt er hinzu, „daß es in Rom einen Beschützer der Freiheit des Volks und seiner Andacht giebt? Gleich entdeckt mir die Ursache einer so großen Unordnung, oder mein Zorn wird —"

Claudius fällt ihm ins Wort, und mit einer Miene, die allen Verdacht einiges Verständnisses unter ihnen vernichtet, bittet er ihn vor allen Dingen, seinen Zorn zu mäßigen. Hierauf entdeckt er ohne Schwierigkeit, daß er selbst der vornehmste Urheber dieses Lärms sei, und bemüht sich, ihm durch folgende Erzählung die Ursache davon anzugeben. „Dieses arme Weibsbild, welches

sich einbildet, die Tochter des Virginius und der Numitoria zu sein, hat zu ihrer Mutter eine elende Sklavin, Namens Servilia, gehabt, die ich gekauft habe, und die mir zugehört. Ihre vorgegebene Mutter kaufte sie gleich nach der Geburt und gab sie für ihre Tochter aus, um durch diese Unterschiebung ihre Unfruchtbarkeit zu verbergen. Ich habe sie hier angetroffen, und da ich gewiß weiß, daß sie mir zugehört, und glaubte, die Römerinnen würden meinem unleugbaren Rechte nur schwach widerstehen können, so wollte ich mir sie wieder zueignen. Numitor, der auf das Geschrei herbeikam, setzte sich ohne Grund darwider. Und mittlerweile kamst du dazu, da ich dann sogleich aus Ehrfurcht von meinem Unternehmen abstand.“

Der Decemvir scheinet sich wieder zu besänftigen und will von dem Numitor wissen, was er hierauf zu antworten habe. Numitor versichert, daß dieses die schändlichste Betriegerei sei, die jemals ein Mensch erfunden habe. Ganz Rom ist für ihn und Publicia insbesondre, welche allezeit Numitorien die Virginia an ihrer Brust habe säugen sehen. „Was kannst du für dich anführen, Nichtswürdiger?“ sagt er zu dem Claudius. „Was kannst du einem so klaren Zeugnisse entgegensetzen?“

Der Betrieger Claudius ist nichts weniger als betroffen. Er verwirft Publicien als verdächtig, und wenn ihm Numitor nicht den Augenblick Virginien wiedergeben wolle, so erbiete er sich, sogleich glaubwürdige Zeugen, die aller Parteilichkeit unfähig wären, darzustellen.

Doch Appius will dieser Erläuterung ausweichen. Die Angelegenheit ist allzu wichtig, und die Untersuchung würde allzu lang sein. Weder Zeit noch Ort sind dazu bequem. Es sind auf dem Markte eine Menge Personen in Bewegung, und er muß sich durchaus nicht von dem vornehmsten Gegenstande seiner Aufmerksamkeit abziehen lassen. Alle Sorgfalt der Obrigkeit muß dem andächtigen Eifer des Volks gewidmet sein. Und dieses ist für den Decemvir der scheinbare Vorwand, warum er sich itzt die Zeugen zu hören weigert. Alles, was er thun kann, ist, daß er die Entscheidung dieses Handels auf den Nachmittag verschiebt. Die Hitze des Volks wird ohne Zweifel ein wenig nachgelassen haben, und der Zulauf desselben wird nicht so beträchtlich sein. Durch diesen Aufschub werden beide Teile Zeit haben, sich zur Führung ihrer Beweise vorzubereiten. Sie können alsdenn vor

dem Tribunale des Decemvirs erscheinen und daselbst ihre Rechte vortragen und verteidigen und bei der höchsten Macht, welche Rom verehret, Gerechtigkeit suchen. Unterdessen aber, behauptet Appius, müsse man sich der Virginia versichern. Er kann nicht umhin, für denjenigen eingenommen zu sein, welcher sich seinen Sklaven wieder zueignen will. Das Recht scheint ihm einigermaßen durch die That selbst gerechtfertiget zu sein, und er hat auch sonst noch für sich einige geheime Bewegungsgründe, welche ihn so zu denken nötigen. Was kann er also bei diesen Umständen thun? Er muß vorläufig befehlen, daß diese Unglückliche (das sind seine eigne Worte) in die Hände des Claudius oder einer andern sichern Person, die dieser Römer erwählen würde, geliefert werde.

Numitor bezeigt dem Decemvir sein Erstaunen, daß er ihn wider alle Gerechtigkeit einem Betrieger, einem Nichtswürdigen, auf ein bloßes Vorgeben, das nicht die geringste Wahrscheinlichkeit habe, den Besitz desjenigen, was er verlangt, zusprechen höre, ohne sich an soviel rechtschaffne Personen, welche wider ihn zeugen, zu kehren. Ist es erlaubt, die Ehre eines angesehenen Bürgers so zu erniedrigen? Will man ihm das Seinige, ohne ihn zu hören, rauben? Soll dieses der Lohn für die ausnehmenden Dienste sein, die er dem Vaterlande leistet? Wird man ihm nicht erlauben, da er Rom so nahe ist, seine eigene Sache zu verteidigen? Kann man sich weigern, einen Termin zu seiner Verhörung anzusetzen? Wird man ihn zu Rom so verächtlich mißhandeln, itzt, da er eben das Seine dazu beiträgt, die siegenden Adler dem Feinde fürchterlich zu machen? Sollte sich Appius zu solchen Ausschweifungen verleiten lassen? Numitor thut, als ob er sich dieses nicht überreden könne, und beschwört daher den Decemvir, sein gesprochnes Urteil zu widerrufen.

Appius gesteht, daß Virginius in Ansehung seiner und seiner Vorfahren viel Achtung verdiene, allein dieses sei nicht Grundes genug, den Lauf der Gerechtigkeit aufzuhalten. Je nützlicher dieser Römer dem Vaterlande sei, desto weniger schicke es sich, ihn zurückzurufen. Wäre es wohl gerecht, ihn, der der allgemeinen Mutter diene, für die man alles aufopfern müsse, wegen eines zweifelhaften Handels zurückkommen zu lassen, besonders da es so viele Rechtsgelehrte giebt, welche ihn untersuchen und aufs reine bringen können? Wenn Claudius die Ausführung seines Rechts bis zu

Ende des Krieges versparen wolle, so sei es der Decemvir ganz wohl zufrieden. Außerdem aber könne er sich, aller seiner Gewalt ungeachtet, nicht entbrechen, ihm, sobald er es verlange, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Claudius nimmt sich wohl in acht, einen solchen Vorschlag anzunehmen. Er setzt sich feierlich darwider, daß man den Virginius erwarten wolle. „Die Anhänger dieses Gegners", sagt er, „könnten vielleicht vermögend sein, alsdann mit Gewalt das Urteil zu verhindern, welches sein ungegründetes Recht nicht aufhalten kann."

Dieser abschläglichen Antwort ungeachtet beharrt Numitor darauf; er stützt sich auf die Feierlichkeit des Tages und auf die notorische und empfindliche Beschimpfung, die den Virginius in Gegenwart einer solchen Menge Menschen treffen würde, und sucht durch diese Vorstellungen den Claudius zu bewegen. Doch Appius, dem daran gelegen ist, das, was er gethan hat, zu behaupten, antwortet, es sei seine eigentlichste Pflicht, die Streitigkeiten, welche unter dem Volke entstehen, beizulegen; auch die allerheiligste Beschäftigung müsse ihn nicht davon abhalten, und der Schimpf, wenn anders einiger damit verknüpft sei, könne demjenigen nicht zugerechnet werden, der aus Unwissenheit in der Sache nicht eher habe verfahren können.

Da Numitor sieht, daß alles, was er vorbringt oder einwirft, nichts nützen will, so verlangt er, daß man wenigstens ihm die Virginia aufzuheben geben solle, weil er ihr nächster Anverwandter sei und selbst durch die Gesetze, welche Appius auf die zwölf Tafeln habe graben lassen, dazu berechtiget werde. Doch eitle Zuflucht! Appius, der die Gesetze gemacht hat, weiß sie auch nach seinem Willen auszulegen. Ihr Wille ist nach seiner Meinung gar nicht, einem Vetter dasjenige zu vergönnen, was man einem Vater, wenn er es als Vater begehrte, ohne Grausamkeit nicht versagen könnte. Die Umstände sind hier ganz anders. Der Decemvir verlangt also, daß man seinem Befehle ohne Aufschub nachkommen solle, weil er itzt unumgänglich Angelegenheiten des Staats besorgen müsse und also nicht länger überlästige Reden anhören könne, die zu nichts taugten.

Sein unwürdiger Liebling scheint darüber vergnügt, Virginia aber, welche bis hieher ein finstres Stillschweigen beobachtet hatte, glaubt nunmehr, es brechen zu müssen. Sie will die List dieses

schändlichen Urteils entdecken und der ganzen Welt offenbaren, warum die Bosheit ein so gräßliches Verfahren wider sie beginne. Sie ist auf das Äußerste gebracht und hat sich für nichts mehr zu scheuen. Die Menschen hören sie ohne Erbarmung an, sie muß also die Götter zu ihrem Beistande anrufen, ehe Appius sie ohne Verteidigung finde und seine schändliche Begierden zu stillen vermögend sei. „So mache ich dann kund," sagt sie zu dem Decemvir mit erhabner Stimme, „daß die viehische und strafbare Leidenschaft die einzige Ursache ist — —" Hier fällt ihr Appius ins Wort und sagt: „Mach' ein Ende, nichtswürdige Sklavin!" Und hierauf befiehlt er dem Claudius, die Kühnheit dieses Weibsbildes zurückzuhalten, und seinen Schergen, an die Vollstreckung seines Befehls Hand anzulegen.

Der Liebling ergreift Virginien sogleich bei der Hand, und diese unglückliche Römerin, deren Klagen nichts verhindern kann, bemüht sich, sich mit Gewalt loszureißen, und ruft aufs neue: „Römer! Icilius!"

Hierdurch scheint sie den Zorn des Claudius erregt zu haben, welcher ihr den Mund zuhalten will und ihr zu schweigen befiehlt, oder zu fürchten, daß er sie mit Gewalt dazu nötigen werde.

Diese Härte bringt endlich den Numitor auf; er ermahnt den Claudius, die Ehre der Virginia auf solche Art nicht zu beleidigen, sondern er und sein Herr möchten sich so lange mäßigen, bis man sie angehöret habe; doch Virginia läßt ihn nicht weiter reden. Sie ist in ihrer Verwirrung allzu aufgebracht und glaubt fest, daß sie in ihrem geliebten Icilius einen hitzigern und standhaftern Verteidiger finden werde, und fährt daher fort zu rufen: „Komm! fordere deine Gattin wieder! Wo bist du? Warum hörst du mein Geschrei nicht?"

Sechster Auftritt.

Sie wird in ihrer Erwartung nicht betrogen. Icilius hört sie, antwortet ihr, erscheint den Augenblick, reißt sie mit Gewalt aus den Händen des Claudius und spricht zu diesem Treulosen: „Weg, Barbar! Du mußt keine Hand entheiligen, die mir selbst nicht erlaubt ist zu berühren! Dein scheußliches Unternehmen ist gar bald von Mund zu Mund bis zu meinen Ohren gelangt.

Das Volk breitet es bereits als das abscheulichste deiner Verbrechen aus, und die Neugierde hält noch diejenigen auf dem Markte zurück, die du hier und da zerstreut siehst. Deine Forderung scheint ihnen so sonderbar, daß sie dir sie kaum zutrauen. Sie warten voll Scham und Wut, daß man sie ihnen bekräftige. Du allein bist bei deiner frechen Unternehmung blind und bestehst darauf, eine Person zu mißhandeln, die dir nichts als Ehrerbietung einflößen sollte. Umsonst, Tollkühner, schmeichelst du dir, sie zu erhalten! Wie hast du dir einbilden können, daß sie dir jemand zusprechen werde, solange Icilius noch lebt?“

Durch diese Frage fühlt sich der Decemvir beleidiget und ergreift sogleich das Wort und sagt: „Wenn Rom einen obersten Richter erkennt, kann die Gerechtigkeit wohl noch durch die Furcht aufgehalten werden? Dieses zu versuchen, kömmst du zu spät, Icilius. Deine Drohungen werden mich nicht bewegen, dasjenige zu widerrufen, was ich einmal gesprochen habe.“

Doch diese hochmütige Antwort ist auch ebenso wenig vermögend, den mutigen Icilius abzuschrecken. Er ist ganz anders als Numitor und erklärt dem Decemvir, daß er sich nicht werde begnügen lassen, sich seinem ungerechten Urteile durch bloße Worte zu widersetzen. Er hat noch in seinem Arme Stärke genung, die grausame Wut des Appius und seiner Anhänger zurückzuhalten. Solange er lebet, wird er es zu verwehren wissen, daß ihm Claudius seine Gattin entreiße und sie zu einer Beute der viehischen Lust des Decemvirs mache. War es für den grausamen Appius nicht genug, daß er die Konsuls und Tribune, welche eine sichre Zuflucht für den Adel und für das Volk waren, aufhob? Hätte er sich nicht damit sollen begnügen lassen, daß er den Römern die stärkste Stütze ihrer Freiheit geraubet, indem er dem Volke durch seine Treulosigkeit die Berufung auf die allgemeinen Versammlungen benommen? Will er noch durch eine andre abscheuliche List die Ehre der keuschen Römerinnen kränken und sie zu seinen Ausschweifungen mißbrauchen? Mag er doch mit allem, was er als Reichtum ansieht, den Durst, der ihn verzehret, löschen, mag er ihn doch, wenn dieses nicht genug ist, in dem reinen und edeln Blute der Römer kühlen: nur verehre er wenigstens ihre Gattinnen und suche sie nicht zu Opfern seiner wütenden Wollust zu machen! Es schickt sich für römische Seelen nicht, sich bis zur Erduldung einer solchen Entehrung herabzu-

lassen. Als Erben der Keuschheit ihrer Vorfahren bewahren sie in dieser Tugend das Andenken ihrer ersten Stifter. Appius, wenn er es darauf ankommen läßt, soll erfahren, daß es noch Männer giebt, welche dem Beispiele des Brutus zu folgen fähig sind! Er soll wissen, daß, obgleich die Furcht die Bewegungen, die unter dem Volke entstehen, unterdrückt, er dennoch deswegen nichts mehr gesichert ist! Der, der den Brutus in der Liebe nachahmet, wird es ihm auch an Entschlossenheit und Mute gleich thun. Wie? Icilius sollte von der Hand des nichtswürdigen Unterhändlers der unreinen Lüste des Decemvirs die anbetenswürdige Schönheit empfangen, die ihm von ihrem Vater selbst versprochen ist? Nein, nein! Appius schmeichle sich dessen nur nicht! Er lege diesen Wahn ab und lasse sich von seiner Leidenschaft nicht verblenden! Die Römer, welche den Icilius begleiten und mit einem scharfen Blick alles, was vorgehet, bemerken, werden sein unbilliges Urteil niemals unterschreiben. Die Soldaten ennen gleichfalls die Tapferkeit und Verdienste des Virginius allzu gut, als daß sie bei dergleichen Gelegenheit einem so großen Manne entstehen sollten. Wenn sich aber auch niemand dieser Ungerechtigkeit widersetzen, noch sich der Ehre des Schwiegervaters und des Eidams annehmen sollte, so sind die zwei Verliebten allein vermögend genug, die sträflichen Anschläge des Decemvirs fehlschlagen zu lassen.

Durch die Entschlossenheit, mit welcher Icilius dieses spricht, wird einer von den Römern aus seinem Gefolge dreiste gemacht und erklärt öffentlich, daß er bei einem so gerechten Unternehmen auf den Beistand aller seiner Mitbürger, sobald er ihn nötig haben werde, Rechnung machen könne.

Alle diese Reden werden von dem Appius frech und unverschämt gescholten, gleichwohl aber machen sie einigen Eindruck bei ihm. Er thut, als ob er sie nicht sowohl für eine Folge der Liebe des Icilius gegen Virginien, sondern für eine Wirkung des boshaften Neides dieses Römers hielte, welcher gerne einen Aufstand unter dem Volke anspinnen und vermittelst desselben das Ansehen des Tribunats, nach dem er strebe, wiederherstellen möchte. Unter dem Vorwande also, daß er mehr Klugheit als Rache zeigen wolle, um seine Aufführung zu rechtfertigen und dem Icilius alle Gelegenheit zu einem Aufruhre zu benehmen, ist er es zufrieden, daß Virginia ihre Freiheit so lange wieder er-

halte, bis der Handel vor seinem Richterstuhle geschlichtet sei. „Ich befehle,“ spricht er, „daß diese Unglückliche, deren Namen ich noch nicht einmal weiß, frei bleibe, und ich hoffe, daß Claudius aus Liebe zur Ruhe des Vaterlandes darein willigen werde.“

Claudius findet keine Ursache, sich darwider zu setzen. Die vorgegebene Gerechtigkeit, die er begehrt, ist bloß aufgeschoben. Alles, was er verlangt, ist dieses, daß Icilius Virginien nicht ohne Gewährleistung überkomme. Ein Römer von dem Gefolge des Icilius erbietet sich, mit allen seinen Gefährten dafür zu stehen; doch Icilius, welcher ihre Dienste auf eine wichtigere Gelegenheit versparen will, wenn sich dergleichen zeigen sollte, dankt ihnen und schlägt sich mit den Anverwandten der Virginia selbst als hinlänglich sichere Gewährleister vor, die Appius in Ansehung ihrer Personen und des Ranges, den sie bekleiden, nicht ausschlagen könne.

Der Decemvir, welcher genötiget ist, sich in die Zeit zu schicken, macht auch nicht die geringste Schwierigkeit, sie anzunehmen, und wendet dieses zur Ursache vor, daß er dadurch seine Redlichkeit rechtfertigen und seine größere Neigung zur Gnade als Strenge an den Tag legen wolle, ob er gleich dem Rechte nach befugt sei, sie nicht anzunehmen, wenn er nicht wolle, wie er den Numitor davon überzeugt zu haben sich schmeichle.

Siebenter Auftritt.

Nachdem sich Appius und sein Liebling hierauf wegbegeben haben, so drückt Virginia ihrem Befreier alle ihre Dankbarkeit aus. Sie ist ihm ihre Ehre und ihre Freiheit schuldig, zwei Schätze, die sie für kostbarer hält als ihr Leben. Sie wollte daher fast, daß sie ihn noch nicht zu ihrem Gemahl erwählt hätte, damit sie ihm so große Wohlthaten durch das Geschenk ihres Herzens bezahlen könne. Alles, was sie thun kann, ist, ihm auf ewig diese Freiheit, die sie von ihm habe, zu weihen, wenn er sie als ein Gut, das ihm ohnedem zugehöret, annehmen will.

Diese Belohnung ist allzu schmeichelhaft, als daß sie Icilius nicht mit dem größten Eifer annehmen sollte. Je reizender sie ihm aber vorkömmt, desto mehr bedauert er es, daß er nicht alle seine Anhänger bei sich habe, um Virginien von aller Unruhe

durch die gänzliche Stürzung ihres Feindes befreien zu können; allein er hat derselben nur eine Handvoll aufraffen können, und auch die zwei Ratsglieder mangeln ihm, weil sie entweder, was ihm begegnet sei, nicht erfahren haben oder, wie er vermutet, so schleunig ihm nicht zu Hilfe haben kommen können. In Ansehung seiner wenigen Kräfte hat er sich also noch Glück zu wünschen, daß er dem ungerechten Appius nur so viel Furcht eingejagt, daß er nicht nach aller Härte seiner Gewaltsamkeit verfahren.

Virginia giebt dem Icilius zu verstehen, daß sie, was den Valerius und Horatius anbelange, ganz anders denke; sie verspart es aber bis auf eine andre Zeit, sich deutlicher zu erklären, weil itzt keine vorteilhafte Gelegenheit dazu ist und sie übrigens beide herzukommen sieht.

Achter Auftritt.

Valerius und Horatius rennen eiligst herbei und versichern den Icilius, daß sie, sobald sie das, was vorgegangen sei, erfahren hätten, auf das ungesäumteste zu ihm geeilet wären, sogar daß sie sich nicht einmal Zeit genommen, ihr Leute davon zu unterrichten.

Icilius antwortet ihnen, daß die Eilfertigkeit sehr wichtig hätte sein können, wenn der kühne Appius auf seiner gräßlichen Treulosigkeit bestanden wäre, daß er aber auf ihre Tapferkeit Rechnung mache, im Fall diesen Nachmittag die ungerechten Forderungen des Claudius, über welche der Decemvir alsdann sprechen werde, über das Recht siegen sollten.

Ob ihm nun schon die zwei Ratsglieder ihr Wort geben, daß sie ihm mit allen ihren Leuten beistehen wollen, so scheint doch Virginia, welche noch immer mißtrauisch ist, ihnen nicht viel Glauben beizumessen. Sie bemüht sich daher, durch Vorstellungen, wie sie nur immer ihren Ehrgeiz rege zu machen fähig sein können, sich der Wirkungen dieses Versprechens zu versichern, und dringet ihnen eine neue Bekräftigung ab, daß sie sie nicht verlassen wollen.

Nach so oft wiederholten Angelobungen glaubt Icilius, daß er nichts mehr zu fürchten habe, und legt alles Mißtrauen bei-

seite. Endlich ist Numitor der Meinung, daß man zusehen müsse, ob Virginius, welchen man erwarte, angekommen ist, um mit ihm zu überlegen, was nunmehr zu thun sei. Es gehet also ein jeder ab, ausgenommen Valerius und Horatius.

Neunter Auftritt.

Diese zwei sind erfreut, daß sie alle Gemüter zur Rache geneigt sehen und die Geschicklichkeit gehabt haben, dem Icilius ihre wahre Triebfeder zu verbergen. Sie argwohnen zwar, daß Virginius und Numitor viel zu scharfsichtig sind, als daß sie sich hinters Licht sollten führen lassen. Aber was verschlägt es ihnen, wenn einem jeden für sich daran gelegen ist, die Sache zu treiben, und ein jeder seinen besondern Vorteil in der Verschwörung findet. Sie beschließen also, ehe sie abgehen, daß sie fortfahren wollen, die Hoffnung dieser zwei Alten zu unterstützen, ihren Zorn in Glut zu erhalten und alles zu einem glücklichern Ausgange vorzubereiten. „Das hieße nicht siegen,“ sagt Horatius, „wenn Virginia frei und Rom in Knechtschaft bliebe.“

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Nachdem Virginius aus dem Lager angelangt, begiebt er sich auf den Markt in Begleitung des Icilius, des Numitors, der Virginia, der Publicia und eines Trupps von Römern und Römerinnen. Hier nun beklagt er sich gleich anfangs, seine Ehre den viehischen Lüsten des Appius und der Betriegerei des Claudius zum Raube ausgesetzt zu sehen. Da ihm die Götter Numitorien genommen, so hätten sie ihm wenigstens Virginien gelassen, um ihm in seinem Alter zum Troste zu dienen; aber nun muß diese unschuldige Schöne die Leidenschaft eines ehrlosen Wollüstlings erwecken und dadurch ihrem Vaterlande zu einem Gegenstande des Ärgernisses werden! Was für Kränkung ist dieses nicht für ihn! Wenn er nur noch einige Hoffnung, einige Zuflucht vor sich sähe! Aber so fehlt ihm alles. Soviel Eifer Valerius

und Horatius zu haben sich auch stellen, so glaubt er doch nicht, daß er große Rechnung auf sie machen dürfe. Hat man ihm nicht gesagt, daß sie sich nicht eher gezeigt hätten, als bis Icilius Virginien schon wieder frei gemacht, und daß sie noch darzu ganz allein gewesen? Hätten sie eine vorsichtigere Aufführung beobachten können? Virginius kennt ihre Maximen. Sie mögen sagen oder thun, was sie wollen, so weiß er doch, daß sein Nutzen dasjenige gar nicht ist, was sie zur Absicht haben. Ihre verschlagne Staatsklugheit hat sie die Ausführung hochmütiger Anschläge, die sie gemacht haben, bis itzt verſparen lassen. Diese zustande zu bringen, ist das einzige, worauf sie sinnen; sie suchen nichts, als die Gemüter zu erbittern und alsdann sich die Gelegenheit zu nutze zu machen. Sobald die Sachen so beschaffen sein werden, daß sie nichts mehr zu fürchten haben, werden sie sich aller Heftigkeit ihrer herrschsüchtigen Wut überlassen. Was wird die Frucht des glücklichen Ausganges ihrer Unternehmungen sein? Die Wiederherstellung der Konsuls. Sie werden die Namen der Obrigkeit ändern, in der That aber wird die Unterdrückung immer ebendieselbe bleiben. Auf das Volk darf man auch keine Rechnung machen, weil ein Nichts es in Bewegung setzt und ein Nichts es auch beruhiget. Wenn es einmal aufgebracht ist, so wird es sich der Gefahr mit Ungestüm aussetzen, solange es sich nämlich einbildet, daß man ihm nur wenig widerstehe oder gar vor ihm fliehe; merkt es aber, daß man sich nicht vor ihm scheuet, so wird es gar bald seiner natürlichen Furchtsamkeit nachgeben. Man muß sich übrigens nicht einbilden, daß Appius noch einmal sein tyrannisches Ansehen brauchen werde, ohne vorhero alle nötige Maßregeln genommen zu haben. Die ungerechten Urteilssprüche seiner Leidenschaft vollziehen zu lassen, wird er ohne Zweifel die Truppen zu Hilfe nehmen, deren eine große Anzahl in dem Kapitolio ist. Er läßt gemeiniglich nichts auf den Zufall ankommen. Er thut alles mit Vorsichtigkeit. Hat man nicht einen Beweis von seiner List an dem Befehle, welchen er an den Cornelius stellte, daß er den Virginius nach Rom zu kommen verhindern solle? Dieser Befehl kam zu eben der Zeit im Lager an, als Virginius von dem Numitor Bericht erhielt, und es war bereits alles so wohl veranstaltet, daß er schwerlich würde haben durchkommen können, wenn er nicht die allerunbekanntesten Schleifwege genommen hätte. Kurz, alles bringt ihm das größte Miß-

trauen gegen den Decemvir bei. Virginius sieht nichts, was seine Verwirrung und seine Unruhe nicht vermehre. Je mehr er nachdenkt, desto bestürzter wird er. Er fürchtet zwar nicht, daß es ihm an Mute, allem zu widerstehen, fehlen werde, aber Virginiens Zustand zerreißt ihm das Herz. Gesetzt auch, daß die gute Sache siege, so wird es doch gewiß nicht anders als durch die Gewalt der Waffen geschehen können, und seine geliebte Tochter wird allzeit Gefahr laufen, entweder die Ehre oder das Leben zu verlieren. „So habt ihr mich, mächtige Götter,“ ruft er aus, „keiner andern Ursache wegen so vielen Gefahren, in welchen ich mich befunden habe, entrissen, als um mich heut solchen Widerwärtigkeiten preiszugeben? Habt ihr nur deswegen die Dauer meines hohen Alters verlängert? Habt ihr nur deswegen — — —“

Hier unterbricht Virginia ihren Vater und will seinen Schmerz zu lindern versuchen. Sie bemüht sich, ihm die Hoffnung einzuflößen, daß das Glücke vielleicht Mitleiden mit ihr haben oder auch, nach seiner eignen Unbeständigkeit, sich für sie erklären werde. Allenfalls aber, versichert sie, lieber das edle Blut, welches in ihren Adern rinne, zu vergießen, als entehren zu lassen. Dieser heldenmütige Entschluß thut dem Alten Genüge, welcher, solang seine Tochter darinne beharren werde, kein widriges Schicksal fürchten zu dürfen versichert.

Numitor will ihn des Valerius und Horatius wegen beruhigen. Ob er schon selbst in ihre Treue ein Mißtrauen setzt, so behauptet er doch, daß sie bei gegenwärtiger Gelegenheit ihren Beistand nimmermehr versagen können. Es scheint ihnen zu viel daran gelegen zu sein, daß Appius über den Widerstand des Virginius und des Volkes, auf welchen sie alle ihre Hoffnung gründen, nicht siege.

Icilius geht noch weiter. Wenn auch alle beide, Valerius und Horatius, ausbleiben sollten, so versichert er doch, daß Virginius, Numitor und er unter dem Beistande der jungen Mannschaft, welche ihn begleite, und deren Tapferkeit schon bekannt sei, über die Gewalt und den Stolz des Decemvirs lachen könnten. Unterdessen ist er aber noch immer für diese zwei Patricier eingenommen und ist nicht damit zufrieden, daß man sie durch einen schimpflichen Verdacht beleidige. Sie sind nur noch vor einem Augenblicke bei ihm gewesen und haben ihm die Versicherungen ihrer

Treue und ihrer Freundschaft erneuert. Dieses ist nach seiner Meinung genug, blindlings auf sie und ihre Anhänger, welche zahlreich, tapfer und entschlossen sind, zu trauen.

Auf diese Rede versichert Virginius, daß es gar nicht sein Wille sei, diese zwei Ratsglieder zu verschreien. Sein hohes Alter und seine lange Erfahrung haben ihn gelehrt, daß sie es nicht für schimpflich halten, ihren eignen Nutzen dem zufälligen Vorteile ihrer Freunde vorzuziehen. Er zweifelt auch ebensowenig an der Tapferkeit und Entschlossenheit der Anhänger des Icilius, er befürchtet nur, daß nicht alle, die sich einlassen möchten, ebendieselbe Tapferkeit zeigen, und daß sie nicht sowohl Verteidiger abgeben, als bloß die Zahl vermehren werden. Wollte sich wohl Icilius unterfangen, ihm diesen Argwohn zu benehmen? Oder wollte er ihm wohl beweisen, daß dieses weder natürlich, noch glaublich, noch wahrscheinlich wäre? Übrigens lassen den Virginius sein Alter, seine Gemütsart, seine väterliche Liebe nichts Glückliches voraussehen. Er setzt alle seine Hoffnung auf die jungen Römer, welche ihm Icilius so sehr rühmet. Ihnen kömmt es zu, die Verteidigung eines unglücklichen und betrübten Alten über sich zu nehmen. Ihnen kömmt es zu, Virginien, diese traurige Schöne, von einem Schicksale zu befreien, von welchem die Freiheit der keuschen Römerinnen abhängt. Alles, was Virginius von ihnen verlangt, um die Frucht eines so wichtigen Unternehmens nicht zu verlieren, ist dieses, daß sie alle ihre Thaten nach dem Plane, den er ihnen durch sein Beispiel zeigen werde, einrichten möchten. Er will auch, daß Icilius die Klugheit allem vorziehe und so lange an sich halte, bis er den Dolch in seiner Hand sehen werde.

Ob nun gleich soviel Mäßigung gar nicht nach dem Geschmacke des Icilius ist, so bequemt er sich doch aus Achtung und Ehrfurcht gegen den alten Virginius nach dessen Willen. Die Römer folgen seinem Beispiel, und nachdem Virginius verlangt, daß sie sich durch einen Eid anheischig machen sollen, so willigen Icilius und die übrigen darein. Endlich muß ihm auch Virginia versprechen, ihre Thränen und ihr Geschrei nach seinem Befehle einzurichten.

Zweiter Auftritt.

In dem Augenblicke kömmt der Decemvir in Begleitung des Claudius und unter Bedeckung der Schergen und Soldaten dazu, welche sich um den Richterstuhl, auf den er sich setzt, stellen. Er thut gleich anfangs, als ob er von allen Bemühungen, die man, das Volk aufzubringen, angewendet habe, hinlänglich unterrichtet sei, und drohet daher, alle seine Gewalt und Entschlossenheit anzuwenden, diejenigen zurückzuhalten und zu bestrafen, welche kühn genug sein würden, die öffentliche Ruhe zu stören und die Gerechtigkeit zu verhindern, welche in dem Staate die Grundfeste der Freiheit sei. Er wirft hierauf dem Virginius vor, daß er aus dem Lager entlaufen und nach Rom ohne Urlaub, seinem Eide zuwider, gekommen sei. Er setzt voraus, daß er von dem Cornelius Nachricht davon müsse bekommen haben, und will, daß eine weit wichtigere Sache darunter verborgen sei als der Handel mit Virginien. Damit er unterdessen zeige, wie wenig er sich deswegen beunruhige, so befiehlt er dem Claudius, sogleich seine Forderung vorzutragen, und dem Virginius, seine Sache zu verteidigen.

Claudius gehorcht ohne Anstand und behauptet zu Unterstützung seines Vorgebens, daß Numitoria unfruchtbar gewesen sei, und erbietet sich, seine Sklavin Servilia und verschiedne andre Personen abhören zu lassen, welche an dem Verkaufe und an der Unterschiebung teil gehabt hätten.

Virginius hebt damit an, daß er seine Zurückkunft nach Rom verteidiget. „Auf die Nachricht,“ sagt er zu dem Decemvir, „die man mir von dem, was Virginien zugestoßen, erteilte, und von deren Wahrheit ich itzt durch die Gefahr, welcher sie deine Leidenschaft aussetzet, nur allzu wohl überzeugt werde, habe ich das Lager verlassen, um zu ihrem Beistande herzuzueilen. Was die Erlaubnis des Cornelius anbelangt, von welcher du vorgiebst, daß sie unumgänglich notwendig gewesen sei, wenn man mich nicht als einen treulosen Überläufer betrachten solle, so glaube ich, daß ich sie deswegen ganz wohl habe entbehren können, weil man noch zweifelt, ob das Ansehen dieser obrigkeitlichen Person rechtmäßig ist. Vorausgesetzt also, daß mich bloß meine Ehre und nicht das, was du etwa erdenken willst, nach Rom gebracht habe, so laß uns nunmehr zu der Sache selbst kommen, welche dieser Rechtshandel betrifft.“

Er wendet sich hierauf gegen den Claudius und bestreitet dessen Vorgeben bis auf den ersten Grund. „Weit gefehlt," fährt er fort, „daß Numitoria unfruchtbar gewesen ist! ich habe vielmehr von ihr eine zahlreiche Nachkommenschaft erhalten, die mir aber bis auf die schöne Virginia, das genaueste Ebenbild aller meiner übrigen Kinder, der Tod entrissen hat. Dieses werden verschiedne von denen, die mich itzt hören, bezeugen können. Doch wenn auch niemand etwas davon wüßte, ist es wohl wahrscheinlich, daß sie ihrer Unfruchtbarkeit durch die Tochter einer Sklavin würde haben aushelfen wollen? Sollte sie sich nicht viel eher an eine Freigeborne gewendet und von dieser etwa einen Sohn zu erhalten gesucht haben, welcher den Glanz seiner ehrlichen Herkunft nicht verleugnet hätte? Und wenn auch noch dieses einigen Zweifel litte und die Lügen dieses nichtswürdigen Betriegers noch nicht deutlich genug an den Tag legte, kann man wohl glauben, daß dieser Elende es so lange sollte haben anstehen lassen, ein Gut, das ihm zugehöre, wieder zurückzufordern? Ist es wohl zu glauben, daß er so lange werde gewartet haben, bis die ganz besondere und vollkommene Schönheit der Virginia, welche von dem Neide selbst gepriesen wird, ein Gegenstand seiner Unverschämtheit, welche das Eigentum aller Lasterhaften ist, geworden wäre? Beweiset diese Aufführung nicht, daß in Ermangelung eines gegründeten Rechts die Ursache, die ihm seine böse Gemütsart dargeboten, falsch und erdichtet sei?"

Ein jeder andrer als Appius würde vielleicht nicht wissen, was er auf so triftige Verteidigungen antworten solle; ihm aber, der in allen Ränken so geübt ist, fehlt es an Ausflucht gar nicht. Er ist es selbst, der für den Claudius antworten will. Er ist seines Gewissens wegen dazu verbunden. Jedermann weiß, wie ergeben ihm Claudius sei, und kann sich also leicht einbilden, daß er bei aller vorfallenden Not seine Zuflucht zu seinem Beschützer werde genommen haben. Er nimmt also daher den Vorwand, zu versichern, daß ihn Claudius schon vor vielen Jahren inständigst gebeten habe, ihn zu dem Eigentume derjenigen wieder zu verhelfen, welche Virginius für seine Tochter halte. Er beteuert es, daß dieser Römer beständig wegen seines Rechts bei einerlei Gründen geblieben sei und sich allezeit auf ebendieselben Zeugen berufen habe, auf die er sich heut berufe. „Die öffentlichen Angelegenheiten", setzt er hinzu, „und die vorgefallenen Veränderungen der

Regierung sind wegen der vielen Beschäftigungen, die ich dabei gehabt, die Ursache dieses langen Aufschubes. Nun aber, da Claudius auf seiner Forderung besteht, kann ich mich nicht weigern, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen."

„Wie?" ruft Virginius; „ist es möglich, Appius, daß dich deine Blindheit der offenbaren Wahrheit ungeachtet ein solches Urteil fällen läßt? Bemerkst du denn nicht, daß sich dieser Betrieger auf Zeugen beruft und doch keine vorstellt? Willst du das Volk aufs neue zu schreien bewegen? Willst du seine Ruhe nochmals auf das Spiel setzen? Verdienen die Töchter der Römer, daß du ihnen ohne Untersuchung mit so vieler Härte und Verachtung begegnest? Nimm dich in acht, daß ein solches Verfahren —"

Diese Rede beleidiget den Appius zu sehr, als daß er sie nicht unterbrechen sollte. Er steht zornig auf und spricht: „Meine Wut wird aufgebracht, da ich die Vollziehung meines Urteils durch deine boshaften Ausflüchte so lange verzögern sehe. Du willst ohne Zweifel die Anhänger des Icilius dadurch Zeit gewinnen lassen, sich zu versammeln; doch meine Wache soll mir bald Gehorsam verschaffen! Gleich, Schergen und Soldaten, macht, daß dem Eigentümer seine Sklavin wieder zugestellt werde!"

Diese setzen sich hierauf sogleich in Bewegung, doch Virginius hält sie zurück, indem er vorstellt, daß die Gewalt gegen ein Weibsbild, welche nichts als ihre Thränen entgegenstellen könne, ganz unnötig sein würde. Es scheint ihm übrigens, daß Claudius, ohne etwas zu befürchten, warten und Appius einige Vorschläge, die er thun wolle, anhören könne, weil sie doch die Macht in Händen hätten. Dieser unglückliche Vater will noch einen neuen Versuch wagen, Virginien zu retten. Es ist ihm nicht möglich, die natürliche Zärtlichkeit abzulegen, er will also lieber sein ganzes Vermögen hingeben, wenn man ihm nur diese geliebte Tochter lassen wolle. Er will nichts als die Waffen behalten, das Eigentum eines jeden würdigen Bürgers. Seine langen Dienste, seine bekannten Thaten, seine Lorbeern, seine Wunden, sein hohes Alter, sein durch die Last und Beschwerlichkeiten des Krieges entkräfteter Körper sind die Gründe, die er zur Genehmhaltung dieses Vergleichs anführt. Er beschwört den Decemvir, einige Achtung davor zu haben und nicht zuzugeben, daß ein so schlechtes und unschuldiges Mittel, die Parteien zu vereinigen, fruchtlos bleibe.

Doch Claudius will von keinem Vergleiche hören. „Kein Vorteil", sagt er, „kann die Beschimpfung wieder gut machen, die man meiner Redlichkeit erwiesen hat!"

Und Appius seinesteils behauptet, daß diese Betrachtung, welche die Ehre zum Grunde habe, ihm den Mund schließe und die Hände binde.

Umsonst bestehet Appius sowohl bei dem einen als bei dem andern darauf. Claudius versichert, daß seine eigne Ehre ihn einen so vorteilhaften Vergleich auszuschlagen nötige, und der Decemvir schützt seine Unparteilichkeit vor, ihn zu befehlen. Alles, was der verzweifelnde Vater erhalten kann, ist, daß er mit seiner Tochter noch insgeheim reden darf, und zwar unter dem Vorwande, womöglich einige Erläuterungen von ihr zu erhalten, die seinen Schmerz etwa lindern könnten. Appius legt ihm aber gleichwohl die Bedingung auf, daß sie Claudius nicht aus dem Gesichte verlieren solle, worein Virginius auch willigen muß und es verspricht. Der Vater und die Tochter begeben sich also zusammen weg, und Claudius folgt ihnen.

Dritter Auftritt.

Nachdem sie weg sind, befiehlt der Decemvir allen übrigen, sich gleichfalls fortzubegeben, weil, wie er sagt, der Prozeß aus sei und sein Urteil nicht aufgehoben werden könne. Er droht sogar, sie mit Gewalt dazu zu zwingen; doch der mutige Icilius, welcher bis itzt ein tiefes Stillschweigen beobachtet hat, antwortet ihm: „Deine Befehle, Appius, erschrecken mich nicht. In Erwartung andrer kann ich mich noch nicht von hier begeben."

„Wie?" versetzt Appius; „so ist mein Zorn nicht vermögend, deine Kühnheit im Zaume zu halten? Auf dann, Schergen und Soldaten —"

Vierter Auftritt.

Hier wird er durch die Ankunft des Valerius und Horatius unterbrochen, welche an der Spitze einer Menge Römer herbeieilen.

7. Appius, soll heißen: Virginius.

Diese zwei Ratsherren brauchen weiter keine Mäßigung. Sie werfen dem Decemvir öffentlich seine Tyrannei und seine Ausschweifungen vor. Sie dringen darauf, daß er Virginien ihrem Vater zurückgeben oder des Mißvergnügens so vieler rechtschaffnen Leute, die sie zurückverlangen, und die ihn ohne dieses Verbrechen schon verabscheuen, gewärtig sein solle. Doch Appius beharrt halsstarrig bei seiner Verirrung und antwortet mit zuversichtlicher Miene: „Ob ich gleich den ungestümen Lärm sehe, auf welchen sich eure Kühnheit stützet, so werden die Drohungen meinen Arm doch nicht abwenden, solange ihn die Gerechtigkeit selbst lenket."

Fünfter Auftritt.

In diesem Augenblicke erscheint Virginius wieder, mit einem blutigen Dolche in der Hand, und spricht einige abgebrochne Worte, welche seine Verwirrung, seinen Schmerz und seine Verzweiflung ausdrücken. Alle, die ihn sehen, sind in der größten Erwartung, und einen jeden schauert, als endlich der unglückliche Greis anhebt: „Es ist geschehen, Barbar, es ist geschehen! Ich habe für meine Ehre nichts mehr zu fürchten. Dieser Dolch hat eben der schönen Virginia das Leben genommen, welche mit Vergnügen ihre Jugend und ihre Reize aufgeopfert, um ihre Tugend zu retten und sie gegen deine strafbaren Begierden in Sicherheit zu setzen. Auch der nichtswürdige Claudius ist durch mein Schwert umgekommen!

„Nun aber, liebsten Freunde, — welche Wut bemeistert sich meiner! — wenn meine grauen Haare einigen Trost von euch hoffen können; wenn das schöne und unschuldige Opfer, welches ich habe schlachten müssen, die unbeweglichsten Herzen rühren kann; wenn die mächtige Liebe des Vaterlandes ihre Rechte zurückheischt; wenn der offenbare Mißbrauch der obersten Gewalt eure alten Gesinnungen wieder erweckt; wenn euch die Knechtschaft schimpflich und entehrend scheinet: so steht mir wider dieses Ungeheuer bei! Halte nicht länger an dich, tapfrer Icilius! Und ihr, edle Ratsglieder, verbindet euch mit mir! Ob ihr schon bis itzt uns zu Hilfe zu kommen gezaudert habt, so erlaubt euch doch noch die Zeit, an der gemeinen Rache teilzunehmen.

„Die erniedrigte Vernunft verlangt den Tod des Tyrannen! Das Blut einer unglücklichen Römerin verlangt ihn!"

Welchen Streich versetzt diese Nachricht dem verliebten Icilius! Sein Haß, seine Wut, sein gerechter Zorn gegen den Decemvir kennen weiter keine Grenzen. Er zieht sogleich den Degen, und da die übrigen alle ein Gleiches thun, so stürzen sie insgesamt auf den Appius und seine Wache. Die zwei Ratsglieder treten auf ihre Seite, und der stolze Appius, welcher viel zu schwach ist, einen so harten Anfall auszuhalten, ist genötiget, mit seinen Leuten in das Kapitolium zu fliehen.

Sechster Auftritt.

Indem man ihn verfolgt, beklagt Publicia mit den andern Römerinnen das traurige Schicksal der Virginia und die unglücklichen Umstände, in welchen sie sich selbst befinden. Sie sehen überall nichts als Graus, Verwirrung und Schrecken. Und indem sie so zwischen Furcht und Hoffnung schweben, bitten sie die Götter, das Leben der tapfern Verschwornen zu erhalten und ihren Waffen Sieg zu verleihen.

Siebenter und letzter Auftritt.

Unterdessen verbleiben sie nicht lange in dieser grausamen Ungewißheit. Icilius kömmt mit seinem vom Blute rauchenden Degen in der Hand zurück und meldet ihnen den Tod des verhaßten Appius.

Diese Nachricht lindert ein wenig den Schmerz der Publicia; doch ist dieses für sie, deren Herz von dem Verluste ihrer Gebieterin auf das empfindlichste durchdrungen ist, und die nach nichts als nach Rache dürstet, noch nicht genug. Sie muß zu ihrer Tröstung noch wissen, wie der Barbar umgekommen ist. Sie ersucht den Icilius, es ihr zu erzählen, damit sie an der Ehre dieses Ausganges teilnehmen könne, und Icilius thut ihr mit folgendem ein Genüge.

„Kaum waren wir, Publicia, über ihn hergefallen, als ihn seine Schergen und seine Soldaten verließen. Sie flohen und zerstreuten sich, ohne einen Streich zu wagen, die einen aus Haß, die andern aus Furcht. Als der Tyrann sich von Schwertern umringt sahe und gewahr ward, daß ich bereits den Arm erhoben

hatte, ihn ohne Erbarmen zu durchstoßen, so stieß er sich sein eigen Schwert durch die nichtswürdige Brust, fast in eben dem Augenblicke, als er von dem meinigen durchbohrt ward. Der Geschwindigkeit also ungeachtet, mit welcher er sich den Streich versetzte, kann ich sagen, daß ich zu seinem Tode etwas beigetragen habe, ob ich ihn schon nicht zuerst verwundet. Sobald man ihn in seinem Blute schwimmend auf den Boden gestürzt und unter schrecklichem Gebrülle den Geist aufgeben sahe, beschlossen alle Verschworne, ein so großes Werk nicht unvollendet zu lassen, sondern gingen einmütig, auch die übrigen Tyrannen, die an seinen Gewaltthätigkeiten teil gehabt, aufzusuchen und zu bestrafen. Ich aber, als ein betrübter und aufrichtiger Liebhaber, den kein andrer Gegenstand von dem kostbaren Gute, das ich verloren habe, so leicht abwendig machen kann, eile, meiner geliebten Virginia mit gefälligen Händen die letzte Ehre zu erweisen. Ich will, ihr Gedächtnis zu verewigen, ihrer Asche ein Grabmal errichten, welches sie den spätesten Jahrhunderten überliefern soll. Kommt, begleitet mich, ihr getreuesten Freundinnen meiner Geliebten! Ihr Verdienst und meine Liebe heischen es. Ihr werdet meine Thränen rechtfertigen und sie eines so großen Gegenstandes würdig machen helfen.“

Publicia ist über das, was sie gehört hat, vergnügt und beschließt das ganze Stück mit folgenden Worten: „Komm, Icilius, komm, und vergiß nicht, dadurch, daß die zwei Bösewichter unbegraben liegen bleiben, und durch das prächtige Leichenbegängnis, welches du für Virginien vorhast, der Welt zwei Beweise zu geben, daß die Tugend niemals ohne Belohnung und das Laster niemals ohne Strafe bleibe!“

IV.

Auszug aus dem „Schauspieler"

des

Herrn Remond von Sainte Albine.

Ich habe lange Zeit vorgehabt, dieses Werk des Herrn von Sainte Albine zu übersetzen. Doch Gründe, die ich am Ende anführen will, haben mich endlich bewogen, die Übersetzung in einen Auszug zu verwandeln. Ich werde mich bemühen, ihn so unterrichtend als möglich zu machen.

Unsre Schrift ist schon im Jahr 1747 zu Paris auf zwanzig Bogen in Oktav unter folgendem Titel ans Licht getreten: Le Comédien. Ouvrage divisé en deux Parties; par M. *Remond de Sainte Albine.* Ich kann von ihrem Verfasser weiter keine Nachricht geben, als daß er selbst kein Schauspieler ist, sondern ein Gelehrter, der sich auch um andre Dinge bekümmert, welche die meisten ohne Zweifel wichtiger nennen werden. Ich schließe dieses aus seinem Aufsatze Sur le Laminage (Vom Blechschlagen), wovon ich bereits die dritte Ausgabe habe angeführt gefunden.

Sein „Schauspieler" ist, wie gleich auf dem Titel gesagt wird, ein Werk, welches aus zwei Teilen besteht. Zu diesen kommt noch eine Vorrede und eine kurze Einleitung.

In der Vorrede wundert sich der Verfasser, daß noch niemand in Frankreich darauf gefallen sei, ein eigentliches Buch über die Kunst, Tragödien und Komödien vorzustellen, zu verfertigen. Er glaubt, und das mit Recht, seine Nation habe es mehr als irgend

2 ff. Auszug ꝛc. Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754.

eine andre verdient, daß ihr ein philosophischer Kenner ein solches Geschenk mache. — — Was er sonst in der Vorrede sagt, sind Komplimente eines Autors, die eines Auszuges nicht wohl fähig sind. Man läßt ihnen nichts, wenn man ihnen die Wendungen nicht lassen will.

Die Einleitung fängt mit einer artigen Vergleichung der Malerei und Schauspielkunst an. Diese erhält den Vorzug. „Umsonst rühmt sich die Malerei, daß sie die Leinewand belebe, es kommen aus ihren Händen nichts als unbelebte Werke. Die dramatische Dichtkunst hingegen giebt den Wesen, welche sie schafft, Gedanken und Empfindungen, ja sogar vermittelst des theatralischen Spiels Sprache und Bewegung. Die Malerei verführt die Augen allein. Die Zauberei der Bühne fesselt die Augen, das Gehör, den Geist und das Herz. Der Maler stellt die Begebenheiten nur vor. Der Schauspieler läßt sie auf gewisse Weise noch einmal geschehen. Seine Kunst ist daher eine von denjenigen, welchen es am meisten zukömmt, uns ein vollständiges Vergnügen zu verschaffen. Bei den übrigen Künsten, welche die Natur nachahmen, muß unsre Einbildungskraft ihrem Unvermögen fast immer nachhelfen. Nur die Kunst des Schauspielers braucht diese Nachhilfe nicht, und wenn ihre Täuscherei unvollkommen ist, so liegt es nicht an ihr, sondern an den Fehlern derjenigen, welche sie ausüben.“ — — Hieraus folgert der Verfasser, wie unumgänglich nötig es sei, daß sich diejenigen, die sich damit abgeben wollen, vorher genau prüfen. Sie müssen untersuchen, ob ihnen nicht diejenigen natürlichen Gaben fehlen, ohne welche sie nicht einmal dem allergemeinsten Zuschauer gefallen können. Besitzen sie diese, so kömmt es darauf an, diejenigen Vollkommenheiten zu erlangen, welche ihnen den Beifall der Zuschauer von Geschmack und Einsicht erwerben. „Die Natur muß den Schauspieler entwerfen. Die Kunst muß ihn vollends ausbilden.“

Nach diesen zwei Punkten ist das ganze Werk geordnet. In dem ersten Teile nämlich wird von den vorzüglichsten Eigenschaften geredet, welche die Schauspieler von der Natur müssen bekommen haben. In dem zweiten Teile wird von dem gehandelt, was sie von der Kunst erborgen müssen.

Der erste Teil sondert sich wiederum in zwei Bücher ab. Das erste Buch macht verschiedne Anmerkungen über die natürlichen Gaben, welche allen Schauspielern überhaupt unentbehrlich

sind. Das zweite Buch betrachtet diejenigen natürlichen Gaben, welche zu dieser oder jener Rolle insbesondere erfordert werden.

Wir wollen das erste Buch näher zu betrachten anfangen. Es besteht aus vier Hauptstücken und zwei angehängten Betrachtungen. Gleich das erste Hauptstück untersucht, ob es wahr sei, daß es vortrefflichen Schauspielern an Witze gefehlt habe. Man glaubt zwar fast durchgängig, daß man sich auch ohne Witz auf der Bühne Ruhm erwerben könne, allein man irrt gewaltig. Kann ein Schauspieler wohl in seiner Kunst vortrefflich sein, wenn er nicht in allen verschiednen Stellungen mit einem geschwinden und sichern Blicke dasjenige, was ihm zu thun zukömmt, zu erkennen vermag? Eine feine Empfindung dessen, was sich schickt, muß ihn überall leiten. „Doch nicht genug, daß er alle Schönheiten seiner Rolle faßt. Er muß die wahre Art, mit welcher jede von diesen Schönheiten auszudrücken ist, unterscheiden. Nicht genug, daß er sich bloß in Affekt setzen kann, man verlangt auch, daß er es niemals als zur rechten Zeit und gleich in demjenigen Grade thue, welchen die Umstände erfordern. Nicht genug, daß sich seine Figur für das Theater schickt, daß sein Gesicht des Ausdrucks fähig ist, wir sind unzufrieden, wenn sein Ausdruck nicht beständig und genau mit den Bewegungen zusammentrifft, die er uns zeigen soll. Er muß nicht bloß von der Stärke und Feinheit seiner Reden nichts lassen verloren gehen, er muß ihnen auch noch alle die Annehmlichkeiten leihen, die ihnen Aussprache und Aktion geben können. Es ist nicht hinreichend, daß er bloß seinem Verfasser treulich folgt, er muß ihm nachhelfen, er muß ihn unterstützen. Er muß selbst Verfasser werden, er muß nicht bloß alle Feinheiten seiner Rolle ausdrücken, er muß auch neue hinzuthun; er muß nicht bloß ausführen, er muß selbst schaffen. Ein Blick, eine Bewegung ist zuweilen in der Komödie ein sinnreicher Einfall und in der Tragödie eine Empfindung. Eine Wendung der Stimme, ein Stillschweigen, die man mit Kunst angebracht, haben zuweilen das Glück eines Verses gemacht, der nimmermehr die Aufmerksamkeit würde an sich gezogen haben, wenn ihn ein mittelmäßiger Schauspieler oder eine gemeine Schauspielerin ausgesprochen hätte.“ — Der Witz ist ihnen also ebenso unumgänglich nötig als der Steuermann dem Schiffe. Eine lange Erfahrung auf der Bühne kann zwar dann und wann den Mangel desselben verbergen, und ein Schauspieler ohne Witz kann andre

Gaben in einem hohen Grade haben und sie oft zufälligerweise so glücklich anwenden, daß wir ihm Beifall geben müssen. Doch es währt nicht lange, so erinnert uns wieder ein Mißverstand in dem Tone, in der Bewegung, in dem Ausdrucke des Gesichts, daß wir seiner Organisation und nicht ihm den Beifall schuldig sind. — — Sonst hat man noch bemerkt, daß man die tragischen Schauspieler weit öfter als die komischen des Mangels am Witze beschuldiget hat. Dieser Unterschied kömmt ohne Zweifel daher, weil das Feine in dem Spiele der letztern von den gemeinen Zuschauern leichter kann erkannt werden als das Feine in dem tragischen Spiele. Der Witz in der Tragödie muß sich größtenteils, sowohl bei dem Verfasser als bei dem Akteur, unter der Gestalt der Empfindung zeigen, und man hat Mühe, ihn unter dieser Verkleidung zu erkennen. Und überhaupt geht man nicht sowohl in die Tragödie, seinen Witz, als sein Herz zu brauchen. Man überläßt sich den Bewegungen, die der Schauspieler erweckt, ohne zu überlegen, durch welchen Weg er dazu gelangt ist. — — Man muß aber nur hier merken, von was für einem Witze die Rede ist. An dem leichten Witze, welcher nur zur Prahlerei dienet und uns nur in Kleinigkeiten und unnützen Dingen ein Ansehen giebt, kann es ganz wohl großen Schauspielern gemangelt haben, aber niemals an dem gründlichen Witze, welcher uns das Verborgenste an einem Dinge entdeckt und es uns anzuwenden lehret. — — Von dem Witze kommt der Verfasser im zweiten Hauptstücke auf die Empfindung. Er untersucht, was die Empfindung sei, und ob sie bei dem tragischen Schauspieler wichtiger sei als bei dem komischen. Unter der Empfindung wird hier nicht bloß die Gabe zu weinen verstanden, sondern dieses Wort hat einen größern Umfang und bedeutet bei den Schauspielern die Leichtigkeit, in ihren Seelen die verschiedenen Leidenschaften, deren ein Mensch fähig ist, auf einander folgen zu lassen. Aus dieser Erklärung ist das übrige zu entscheiden. In den Bezirk des Trauerspiels gehören nur sehr wenig Leidenschaften, Liebe, Haß, Ehrgeiz, welche noch dazu in dem Schrecklichen und Traurigen alle mit einander übereinkommen. Die Komödie hingegen schließt keine einzige Leidenschaft aus, und diese alle muß der Schauspieler annehmen und von einer auf die andre überspringen können. Weil aber die Leidenschaften in der Komödie nicht so gewaltsam sind als in der Tragödie, so muß der komische Schauspieler zwar die Empfindung in einem

größern Umfange, der tragische aber in einem männlichern Grade besitzen. — — Mit der Empfindung hat das Feuer einige Verwandtschaft, und von diesem untersucht der Verfasser im dritten Hauptstücke, ob ein Schauspieler dessen zu viel haben könne. Das Feuer besteht nicht in der Heftigkeit der Deklamation oder in der Gewaltsamkeit der Bewegungen, sondern es ist nichts anders als die Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Teile, die einen Schauspieler ausmachen, zusammentreffen, um seiner Aktion das Ansehen der Wahrheit zu geben. In diesem Verstande nun ist es unmöglich, daß eine spielende Person allzu viel Feuer haben könne. „Man wird sie zwar mit Recht tadeln, wenn ihre Aktion mit ihrem Charakter oder mit der Stellung, in welcher sie sich befindet, nicht übereinkömmt, und wenn sie, anstatt Feuer zu zeigen, nichts als konvulsiwische Verzückungen sehen und nichts als ein überlästiges Geschrei hören läßt. Allein alsdenn werden Leute von Geschmack ihr nicht allzu viel Feuer schuld geben, sondern sie werden sich vielmehr beklagen, daß sie nicht Feuer genug hat; so wie sie, anstatt mit dem Publico bei gewissen Schriftstellern allzu viel Witz zu finden, vielmehr finden, daß es ihnen daran fehlt. Ein Schriftsteller leihet zum Exempel in einem Lustspiele dem Bedienten oder dem Mägdchen die Sprache eines witzigen Kopfes; er legt einer Person, welche von einer heftigen Leidenschaft getrieben wird, Madrigale oder Sinnschriften in Mund: und alsdenn sagt man, er habe allzu viel Witz. Genauer zu reden, sollte man vielmehr sagen, er habe nicht Witz genung, die Natur zu erkennen und sie nachzuahmen. So auch mit dem Schauspieler; kömmt er bei Stellen außer sich, wo er nicht außer sich kommen soll, so ist dieses unnatürlich. Allein er verfällt in diesen Fehler nicht aus Überfluß, sondern aus Mangel der Hitze. Er empfindet alsdenn nicht das, was er empfinden sollte, und drückt das nicht aus, was er ausdrücken sollte. Es ist daher kein Feuer, was wir bei ihm gewahr werden, sondern es ist Ungeschicklichkeit, es ist Unsinn.“ — — Aus diesem wird man leicht urteilen können, ob ein Schauspieler des Feuers ganz und gar überhoben sein könne. Unmöglich, wenn man anders das, was wir angeführt haben, und nicht die bloße äußerliche Heftigkeit in der Stimme und in den Bewegungen darunter versteht. — — Bis hierher hat der Verfasser die innerlichen natürlichen Gaben betrachtet, nun kömmt er auf die äußerlichen und untersucht in dem vierten Haupt-

stücke, ob es vorteilhaft sein würde, wenn alle Personen auf dem Theater von ausnehmender Gestalt wären. „Gewisse Zuschauer, welche das sinnliche Vergnügen dem geistigen vorziehen, werden mehr durch die Schauspielerinnen als durch die Stücke vor die Bühne gelockt. Als Leute, die nur gegen die Gestalt empfindlich und immer geneigt sind, ein liebenswürdiges Gesicht für Talente anzunehmen, wollten sie lieber gar, daß auch die alte Mutter des Orgons im Tartüffe, die Madam Pernelle, reizend wäre." — — Doch diese Herren verstehen den Vorteil der Zuschauer sehr schlecht, und noch schlechter verstehen sie das, was die Einrichtung der Komödie selbst erfordert. Den erstern verstehen sie deswegen nicht, weil, wenn es wahr wäre, daß nur ausnehmend schöne Gestalten auf dem Theater erscheinen dürften, das Publikum nicht selten die vortrefflichsten Schauspieler entbehren würde, denen es sonst an keiner Art von Geschicklichkeit mangelt. Noch schlechter, wie gesagt, verstehen sie das, was die Einrichtung der Komödie erfordert, nach welcher die äußerlichen Vollkommenheiten unter die Akteurs nicht gleich verteilt sein müssen, ja, nach welcher es sogar oft gut ist, wenn gewisse Akteurs einige von diesen Vollkommenheiten ganz und gar nicht besitzen. „Regelmäßige Gesichtszüge, ein edles Ansehen nehmen uns freilich überhaupt für eine Person auf dem Theater ein; allein es giebt Rollen, welche ihr weit besser anstehen, wenn ihr die Natur diese Vorzüge nicht erteilt hat. Ich weiß wohl, daß man, ohne von dem Mangel der Wahrscheinlichkeit beleidiget zu werden, ja, daß man sogar mit Vergnügen eine junge Schöne die Person einer Alten und einen liebenswürdigen Schauspieler einen groben und tölpischen Bauer vorstellen sieht. Ich weiß wohl, daß wir nicht in die Komödie gehen, die Gegenstände selbst, sondern bloß ihre Nachahmung zu sehen — gleichwohl aber muß man doch unter den Gattungen der komischen Rollen einen Unterschied machen. Einige ergötzen uns durch die bloße Nachahmung gewisser lächerlichen Fehler. Andre aber ergötzen uns durch die Abstechung, die sich entweder zwischen dem Vorgeben der Person und den Beweisen, auf welche sie dasselbe gründet, oder zwischen dem Eindrucke befindet, den sie bei denjenigen Personen, die mit ihr spielen, machen sollte, und zwischen dem Eindrucke, welchen sie wirklich bei ihnen macht. Je mehr ein Schauspieler in den Rollen von der ersten Art die Vollkommenheiten hat, die den Fehlern, welche er nachahmt, entgegengesetzt

sind, desto mehr wissen wir es ihm Dank, wenn er uns gleichwohl eine vollkommene Abschilderung von diesen Fehlern macht. Je weniger aber in den Rollen von der zweiten Art ein Schauspieler die Vollkommenheiten hat, welche die Person, die er vorstellt, haben will, oder welche ihm die andern ausschweifenden Personen des Stücks beilegen, desto lächerlicher macht er die närrische Einbildung des einen und das abgeschmackte Urteil der andern, und desto komischer folglich wird seine ganze Aktion. Die Rolle eines Menschen, der nach der Meinung des Verfassers mit aller Gewalt den Titel eines Schönen haben will, wird weit weniger belacht werden, wenn sie von einem Komödianten gespielt wird, der sich dieses Titels in der That anmaßen könnte, als wenn sie einer vorstellt, der der Natur in diesem Stücke weniger zu danken hat. Der Irrtum eines albernen Tropfs, welcher einen Bedienten für einen Menschen von Stande ansieht, wird uns weniger ergötzen, wenn das gute Ansehen des Bedienten den Irrtum entschuldigen kann, als wenn er ganz und gar nichts an sich hat, das ihn rechtfertigen könnte. Weit gefehlt also, daß es gut sein sollte, wenn alle Schauspieler von reizender und ausnehmender Gestalt wären, es ist vielmehr unserm Vergnügen zuträglicher, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet sind. Unterdessen aber muß man diese Maxime nicht allzu weit ausdehnen. Wir erlauben ihnen zwar, gewisse Vollkommenheiten nicht zu haben, aber die gegenseitigen Fehler zu besitzen, verstatten wir ihnen durchaus nicht. Sie müssen sogar völlig von gewissen Mängeln frei sein, die uns bei andern Personen, die sich dem Schauspiele nicht widmen, wenig oder gar nicht anstößig sein würden. Dergleichen sind zu lange oder kurze Arme, ein zu großer Mund, übelgestaltene Füße" &c. — Zu diesen vier Hauptstücken fügt der Verfasser noch zwei Anmerkungen, die mit dem Inhalte des ersten Buchs genau verbunden sind. Die erste ist diese: Die Schauspieler können in den Nebenrollen des Witzes, des Feuers und der Empfindung ebensowenig entübrigt sein als in den Hauptrollen. Die Ursache ist, weil in guten Stücken auch die Nebenrollen nicht etwa zum Ausflicken da sind, sondern einen Einfluß in das Ganze haben und sich oft ebenso thätig erweisen als die allervornehmsten Personen. Die Vertrauten zum Exempel in den Trauerspielen haben oft so vortreffliche Stellen, besonders in den Erzählungen, die ihnen meistenteils aufgetragen werden, zu sagen, daß sie ohne Witz, ohne Feuer und

ohne Empfindung gewiß alles verderben würden. Die zweite Anmerkung ist diese: Wenn man auch schon die vornehmsten Vollkommenheiten hat, die zu einem Schauspieler erfordert werden, so muß man doch in einem gewissen Alter zu spielen aufhören. Denn in den Schauspielen beleidiget uns unumgänglich alles dasjenige, was uns Gelegenheit giebt, die Schwachheiten der menschlichen Natur zu überlegen und auf uns selbst verdrießliche Blicke zurückzuwerfen. Es werden hier bloß diejenigen Rollen ausgenommen, deren Lächerliches durch das wahre Alter des Schauspielers vermehrt wird, zum Exempel die Rollen der Alten, die mit aller Gewalt noch jung sein wollen; auch muß man gegen Akteurs von außerordentlichen Gaben einige Nachsicht haben; nur werden diese alsdann so billig sein, wenn es in ihrer Gewalt stehet, keine andre als solche Rollen zu wählen, welche mit ihrem Alter nicht allzu sehr abstechen. Frankreich hat es selbst seinem Baron nicht vergeben, daß er noch in seinen letzten Jahren so gern junge Prinzen vorstellte. Es konnte es durchaus nicht gewohnt werden, ihn von Schauspielerinnen Sohn nennen zu hören, deren Großvater er hätte sein können.

In dem zweiten Buche des ersten Teils handelt der Verfasser von einigen Vorzügen, welche gewisse Schauspieler insbesondere haben müssen. Diese Schauspieler sind erstlich diejenigen, welche man in der Komödie vorzugsweise die komischen nennt; zweitens diejenigen, welche sich in der Tragödie durch ihre Tugenden unsere Bewunderung und durch ihre Unglücksfälle unser Mitleiden erwerben sollen, und drittens diejenigen, welche sowohl in der Tragödie als Komödie die Rollen der Liebhaber vorstellen. Alle diese haben gewisse besondere Gaben nötig, welches teils innerliche, teils äußerliche sind. Dieser Einteilung gemäß macht der Verfasser in diesem zweiten Buche zwei Abschnitte, deren erster die innerlichen und der zweite die äußerlichen Gaben untersucht. Wir wollen uns zu dem ersten Abschnitte wenden, welcher aus fünf Hauptstücken besteht. In dem ersten Hauptstücke zeigt er, daß die Munterkeit denjenigen Schauspielern, welche uns zum Lachen bewegen sollen, unumgänglich nötig sei. „Wenn man“, sind seine Worte, „eine komische Person vorstellt, ohne selbst Vergnügen daran zu haben, so hat man das bloße Ansehen eines gedungenen Menschen, welcher

15. Michel Baron, eigentlich Boyron (1653—1729), betrat 1720 im Alter von 68 Jahren zum zweitenmale die Bühne und fand selbst in jugendlichen Rollen Beifall.

nur deswegen Komödiant ist, weil er sich seinen Lebensunterhalt auf keine andre Art verschaffen kann. Teilt man aber das Vergnügen mit dem Zuschauer, so kann man sich allezeit gewiß versprechen, zu gefallen. Die Munterkeit ist der wahre Apollo der komischen Schauspieler. Wenn sie aufgeräumt sind, so werden sie fast immer Feuer und Genie haben.“ — Es ist aber hierbei wohl zu merken, daß man diese Munterkeit mehr in ihrem Spiele als auf ihren Gesichtern zu bemerken verlangt. Man giebt tragischen Schauspielern die Regel: Weinet, wenn ihr wollt, daß ich weinen soll! und den komischen Schauspielern sollte man die Regel geben: Lachet fast niemals, wenn ihr wollt, daß ich lachen soll! — Das zweite Hauptstück zeigt, daß derjenige, welcher keine erhabne Seele habe, einen Helden schlecht vorstelle. Unter dieser erhabnen Seele muß man nicht die Narrheit gewisser tragischen Schauspieler verstehen, welche auch außer dem Theater noch immer Prinzen zu sein sich einbilden. Auch nicht das Vorurteil einiger von ihnen, welche große Akteurs den allergrößten Männern gleich schätzen und lieber gar behaupten möchten, es sei leichter, ein Held zu sein, als einen Helden gut vorzustellen. Die Hoheit der Seele, von welcher hier geredet wird, besteht in einem edeln Enthusiasmo, der von allem, was groß ist, in der Seele gewirkt wird. Dieser ist es, welcher die vortrefflichen tragischen Schauspieler von den mittelmäßigen unterscheidet und sie in den Stand setzt, das Herz des gemeinsten Zuschauers mit Bewegungen zu erfüllen, die er sich selbst nicht zugetrauet hätte. — Mit diesem Enthusiasmo, welcher für diejenige Person gehöret, die Bewunderung erwecken soll, muß derjenige Teil der Empfindung verbunden werden, welchen die Franzosen unter dem Namen des Eingeweides (d'entrailles) verstehen, wenn ebendieselbe Person unser Mitleiden erregen will. Hiervon handelt das dritte Hauptstück. „Wollen die tragischen Schauspieler“, sagt der Verfasser, „uns täuschen, so müssen sie sich selbst täuschen. Sie müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen; eine glückliche Raserei muß sie überreden, daß sie selbst diejenigen sind, die man verrät, die man verfolgt. Dieser Irrtum muß aus ihrer Vorstellung in ihr Herz übergehen, und oft muß ein eingebildetes Unglück ihnen wahrhafte Thränen auspressen. Alsdann sehen wir in ihnen nicht mehr frostige Komödianten, welche uns durch gelernte Töne und Bewegungen für eingebildete Begeben-

9. Horaz: „Dichtkunst“ V. 102 f.

heiten einnehmen wollen. Sie werden zu unumschränkten Gebietern über unsre Seelen, sie werden zu Zaubrern, die das Unempfindlichste empfindlich machen können — und dieses alles durch die Gewalt der Traurigkeit, welche Leidenschaft eine Art von epidemischer Krankheit zu sein scheinet, deren Ausbreitung ebenso schnell als erstaunlich ist. Sie ist von den übrigen Krankheiten darinne unterschieden, daß sie sich durch die Augen und durch das Gehör mitteilet: wir brauchen eine mit Grund wahrhaft betrübte Person nur zu sehen, um uns zugleich mit ihr zu betrüben. Der Anblick der andern Leidenschaften ist so ansteckend nicht. Es kann sich ein Mensch in unsrer Gegenwart dem allerheftigsten Zorne überlassen, wir bleiben gleichwohl in der vollkommensten Ruhe. Ein andrer wird von der lebhaftesten Freude entzückt, wir aber legen unsern Ernst deswegen nicht ab. Nur die Thränen, wenn es auch schon Thränen einer Person sind, die uns gleichgültig ist, haben fast immer das Vorrecht, uns zu rühren. Da wir uns zur Mühe und zum Leiden geboren wissen, so lesen wir voll Traurigkeit unsere Bestimmung in dem Schicksale der Unglücklichen, und ihre Zufälle sind für uns ein Spiegel, in welchem wir mit Verdruß das mit unserm Stande verknüpfte Elend betrachten.“ — Dieses bringt den Verfasser auf eine kleine Ausschweifung, welche viel zu artig ist, als daß ich sie hier übergehen sollte. — „Es ist nicht schwer,“ spricht er, „von unsrer Leichtigkeit, uns zu betrüben, einen Grund anzugeben. Allein desto schwerer ist es, die Natur desjenigen Vergnügens eigentlich zu bestimmen, welches wir bei Anhörung einer Tragödie aus dieser Empfindung ziehen. Daß man in der Absicht vor die Bühne geht, diejenigen Eindrücke, welche uns fehlen, daselbst zu borgen, oder uns von denjenigen, die uns mißfallen, zu zerstreuen, darüber wundert man sich gar nicht. Das aber, worüber man erstaunt, ist dieses, daß wir oft durch die Begierde, Thränen zu vergießen, dahin geführt werden. Unterdessen kann man doch von dieser wunderlichen Neigung verschiedne Ursachen angeben, und die Schwierigkeit dabei ist bloß, die allgemeinste davon zu bestimmen. Wenn ich gesagt habe, daß das Unglück andrer ein Spiegel für uns sei, in welchem wir das Schicksal, zu dem wir verurteilet sind, betrachten, so hätte ich einen Unterscheid dabei machen können. Dieser Unterscheid kann hier seine Stelle finden, und er wird uns eine von den Quellen desjenigen Vergnügens, dessen Ursprung wir suchen, entdecken. Der

Anblick eines fremden Elends ist für uns schmerzlich, wenn es nämlich ein solches Elend ist, dem wir gleichfalls ausgesetzt sind. Er wird aber zu einer Tröstung, wenn wir das Elend nicht zu fürchten haben, dessen Abschilderung er uns vorlegt. Wir bekommen eine Art von Erleichterung, wenn wir sehen, daß man in demjenigen Stande, welchen wir beneiden, oft grausamen Martern ausgesetzt sei, für die uns unsre Mittelmäßigkeit in Sicherheit stellet. Wir ertragen alsdenn unser Übel nicht nur mit weniger Ungeduld, sondern wir wünschen uns auch Glück, daß wir nicht so elend sind, als wir uns zu sein eingebildet haben. Doch daher, daß uns fremde Unglücksfälle, welche größer als die unsrigen sind, unsrer geringen Glücksumstände wegen trösten, würde noch nicht folgen, daß wir in der Betrübnis über diese Unglücksfälle ein Vergnügen finden müßten, wenn unsre Eigenliebe, indem sie ihnen diesen Tribut bezahlt, nicht dabei ihre Rechnung fände. Denn die Helden, welche durch ihr Unglück berühmt sind, sind es zugleich auch durch außerordentliche Eigenschaften. Je mehr uns ihr Schicksal rührt, desto deutlicher zeigen wir, daß wir den Wert ihrer Tugenden kennen, und der Ruhm, daß wir die Größe gehörig zu schätzen wissen, schmeichelt unserm Stolze. Übrigens ist die Empfindlichkeit, wenn sie von der Unterscheidungskraft geleitet wird, schon selbst eine Tugend. Man setzt sich in die Klasse edler Seelen, indem man durchlauchten Unglücklichen das schuldige Mitleiden nicht versaget. Auf der Bühne besonders läßt man sich um soviel leichter für vornehme Personen erweichen, weil man weiß, daß diese Empfindung durch die allzu lange Dauer uns nicht überlästig fallen, sondern eine glückliche Veränderung gar bald ihrem Unglücke und unsrer Betrübnis ein Ende machen werde. Werden wir aber in dieser Erwartung betrogen, und werden diese Helden zu Opfern eines ungerechten und barbarischen Schicksals, so werfen wir uns alsdann zwischen ihnen und ihren Feinden zu Richtern auf. Es scheint uns sogar, wenn wir die Wahl hätten, entweder wie die einen umzukommen, oder wie die andern zu triumphieren, daß wir nicht einen Augenblick in Zweifel stehen würden, und dieses macht uns in unsern Augen desto größer. Vielleicht würde die Untersuchung, welche von diesen Ursachen den meisten Einfluß in das Vergnügen habe, mit dem wir in einem Trauerspiele weinen, ganz und gar vergebens sein. Vielleicht wird jede von denselben nach Beschaffenheit derjenigen Seele, auf welche sie wirken, bald

die vornehmste, bald die geringste." — — Wir kommen von dieser Ausschweifung wieder auf den geraden Weg. Das vierte Hauptstück beweiset, daß nur diejenigen Personen allein, welche geboren sind zu lieben, das Vorrecht haben sollten, verliebte Rollen zu spielen. „Eine gewisse Sängerin", erzählt der Verfasser, „stellte in einer neuen Oper eine Prinzessin vor, die gegen ihren Ungetreuen in einem heftigen Feuer ist; allein sie brachte diejenige Zärtlichkeit, welche ihre Rolle erforderte, gar nicht hinein. Eine von ihren Gesellschafterinnen, die der Ursachen ungeachtet, warum zwei Personen von einerlei Profession und von einerlei Geschlecht einander nicht zu lieben pflegen, ihre Freundin war, hätte gar zu gerne gewollt, daß sie diese Rolle mit Beifall spielen möchte. Sie gab ihr daher verschiedene Lehren, aber diese Lehren blieben ohne Wirkung. Endlich sagte die Lehrerin einmal zu ihrer Schülerin: 'Ist denn das, was ich von Ihnen verlange, so schwer? Setzen Sie sich doch an die Stelle der verratenen Geliebten! Wenn Sie von einem Menschen, den Sie zärtlich liebten, verlassen würden, würden Sie nicht von einem lebhaften Schmerze durchdrungen sein? Würden Sie nicht suchen' — — 'Ich?' antwortete die Actrice, an die dieses gerichtet war; 'ich würde auf das schleunigste einen andern Liebhaber zu bekommen suchen.' 'Ja, wenn das ist,' antwortete ihre Freundin, 'so ist Ihre und meine Mühe vergebens. Ich werde Sie Ihre Rolle nimmermehr gehörig spielen lehren!'" — Diese Folge war sehr richtig; denn eine wahre Zärtlichkeit auszudrücken, dazu ist alle Kunst nicht hinlänglich. Man mag sich auch noch so sehr bestreben, das unschuldige und rührende Wesen derselben zu erreichen, es wird doch noch immer von der Natur ebenso weit unterschieden sein, als es die frostigen Liebkosungen einer Buhlerin von den affektvollen Blicken einer aufrichtigen Liebhaberin sind. Man stellt alle übrige Leidenschaften unvollkommen vor, wenn man sich ihren Bewegungen nicht überläßt, aber wenigstens stellt man sie doch unvollkommen vor. Man ahmet mit kaltem Blute den Ton eines Zornigen schlecht nach, allein man kann doch wenigstens einige von den andern äußerlichen Zeichen, durch welche er sich an den Tag legt, entlehnen; und wenn man in verschiedenen Rollen schon nicht die Ohren betriegt, so betriegt man doch wenigstens die Augen. In den zärtlichen Rollen aber kann man ebensowenig die Augen als die Ohren betriegen, wenn man nicht von der Natur eine

31. aber, ? oder?

zur Liebe gemachte Seele bekommen hat. — — „Will man“, fährt der Verfasser fort, „die Ursache wissen, warum man zwar die Larve der andern Leidenschaften borgen, die Entzückungen der Zärtlichkeit aber nur auf eine sehr ungetreue Art nachbilden kann, wenn man nicht selbst liebt oder wohl gar zu lieben nicht fähig ist, so will ich es wagen, eine Vermutung hierüber vorzutragen. Die übrigen Leidenschaften malen sich bloß dadurch auf dem Gesichte, daß sie in den Zügen eine gewisse Art von Veränderung verursachen; die Zärtlichkeit hingegen hat, so wie die Freude, das Vorrecht, der Gesichtsbildung neue Schönheiten zu geben und ihre Fehler zu verbessern. Daher also, daß man uns von gewissen Leidenschaften ein unvollkommenes Bild vorstellen kann, ohne von ihnen selbst beherrscht zu werden, folgt noch nicht, daß man auch die sanfte Trunkenheit der Liebe, auch nur unvollkommen, nachahmen könne, ohne sie selbst zu fühlen.“ — — Aus allem diesen zieht der Verfasser in dem fünften Hauptstücke die Folgerung, daß man sich nicht mehr mit diesen Rollen abgeben müsse, wenn man nicht mehr in dem glücklichen Alter, zu lieben, sei. Die Wahrheit dieser Folgerung fällt zu deutlich in die Augen, als daß es nötig wär', seine Gründe anzuführen, die ohnedem auf das Vorige hinauslaufen. — — Wir kommen vielmehr sogleich auf den zweiten Abschnitt dieses zweiten Buchs, worin, wie schon gesagt, die äußerlichen Gaben abgehandelt werden, welche zu gewissen Rollen insbesondere nötig sind. Es geschieht dieses in vier Hauptstücken, wovon das erste die Stimme angeht und zeiget, daß eine Stimme, welche in gewissen Rollen hinlänglich ist, in andern Rollen, welche uns einnehmen sollen, es nicht sei. Bei komischen Schauspielern ist es fast genug, wenn wir ihnen nur alles, was sie sagen sollen, hinlänglich verstehen können, und wir können ihnen eine mittelmäßige Stimme gar gern übersehen. Der tragische Schauspieler hingegen muß eine starke, majestätische und pathetische Stimme haben; der, welcher in der Komödie Personen von Stande vorstellt, eine edle; der, welcher den Liebhaber macht, eine angenehme, und die, welche die Liebhaberin spielt, eine bezaubernde. Von der letztern besonders verlanget man diejenigen überredenden Töne, mit welchen eine Schöne aus dem Zuschauer alles, was sie will, machen und von ihrem Liebhaber alles, was sie begehrt, erlangen kann. Eine reizende Stimme kann anstatt vieler andern Vorzüge sein. Bei mehr als einer Gelegenheit hat die Verführung der Ohren über

das Zeugnis der Augen gesiegt, und eine Person, der wir unsere Huldigung verweigerten, wenn wir sie bloß sahen, hat sie vollkommen zu verdienen geschienen, wenn wir sie gehöret haben. — — Von der Stimme kommt der Verfasser auf die Gestalt und zeigt in dem zweiten Hauptstücke, daß die Liebhaber in der Komödie eine liebenswürdige, und die Helden in der Tragödie eine ansehnliche Gestalt haben müssen. Weil es wahrscheinlich ist, daß die erhabenen Gesinnungen einer Prinzessin sie bewegen können, bei einem Helden die nicht allzu regelmäßige Bildung seines Gesichts in Ansehung seiner übrigen großen Eigenschaften zu vergessen, so ist es eben nicht so unumgänglich nötig, daß der Liebhaber in der Tragödie von einer durchaus reizenden Gestalt sei, wenn seine Rolle sich nur ungefähr zu seinem Alter schickt. In der Komödie aber pflegen wir strenger zu sein. Weil diese uns in den Gesinnungen und Handlungen ihrer Personen nichts als das Gemeine zeigt, so bilden wir uns ihre Helden auch von keinen so ausnehmenden Verdiensten ein, daß sie über das Herz siegen könnten, ohne die Augen zu reizen, und ihre Heldinnen stellen wir uns nicht so gar zärtlich vor, daß sie bei dem Geschenke ihres Herzens nicht ihre Augen zu Rate ziehen sollten. Die Gestalt des Liebhabers muß die Zärtlichkeit derjenigen, von welcher er geliebet wird, rechtfertigen, und die Liebhaberin muß uns ihre Liebe nicht bloß mit lebendigen Farben abschildern, sondern wir müssen sie auch nicht für unwahrscheinlich halten, noch ihren schlechten Geschmack dabei tadeln können. Man wirft zwar ein, daß man im gemeinen Leben oft genug eine Schöne nach einem gar nicht liebenswürdigen Menschen seufzen sehe, und daß uns daher ein klein wenig Überlegung gleiche Ereignungen auf dem Theater erträglich machen könne. Hierauf aber ist zu antworten, daß man in der Komödie das Vergnügen durchaus nicht von der Überlegung will abhangen lassen. Bei den Liebhaberinnen ist diese Bedingung noch notwendiger als bei den Liebhabern. Es ist zwar nicht eigentlich Schönheit, was sie besitzen müssen, sondern es ist etwas, was noch mehr als Schönheit ist, und welches noch allgemeiner und noch mächtiger auf die Herzen wirkt: es ist ein, ich weiß nicht was, wodurch ein Frauenzimmer reizend wird, und ohne welches sie nur umsonst schön ist; es ist eine gewisse siegende Anmut, welche ebenso gewiß allezeit rührt, als es gewiß ist, daß sie sich nicht beschreiben läßt. — — Gleiche Bewandtnis hat es auch

mit denjenigen Personen, welche der Verfasser in Ansehung ihres Standes und ihrer Gesinnungen über das Gemeine hinaussetzt; ihre äußerliche Gestalt muß ihre Rolle nicht erniedrigen. Obgleich die Natur ihre Gaben nicht allezeit dem Glanze der Geburt gemäß einrichtet, und obgleich oft mit einer sehr schlechten Physiognomie sehr ehrwürdige Titel verbunden sind, so ist es uns doch zuwider, wenn wir einen Schauspieler von geringem Ansehen eine Person von Stande vorstellen sehen. Seine Gestalt muß edel und seine Gesichtsbildung muß sanft und glücklich sein, wenn er gewiß sein will, Hochachtung und Mitleiden in uns zu erregen. Man weiß in Paris noch gar wohl, was einem gewissen Schauspieler widerfuhr, welcher seine Probe spielen sollte. Es fehlte ihm weder an Empfindung, noch an Witze, noch an Feuer: nur sein Äußerliches war gar nicht heldenmäßig. Einsmals stellte er die Person des Mithridats vor, und stellte sie so vor, daß alle Zuschauer mit ihm hätten zufrieden sein müssen, wenn er lauter Blinde zu Zuschauern gehabt hätte. In dem Auftritte, wo Monime zu dem Könige sagt: „Herr, du änderst dein Gesicht,“ rufte ein Spottvogel aus dem Parterre der Schauspielerin zu: „Laßt ihn doch ändern!“ Auf einmal verlor man alle Gaben des Schauspielers aus den Augen und dachte bloß und allein an die wenige Übereinstimmung, die sich zwischen ihm und seiner Person befände. — — In dem dritten Hauptstücke kömmt der Verfasser auf das wahre oder anscheinende Verhältnis, welches zwischen dem Alter des Schauspielers und dem Alter der Person sein muß. Ein Porträt, das wegen seiner Zeichnung und seiner Farbenmischung auch noch so schätzbar ist, wird doch mit Recht getadelt, wenn es diejenige Person, die es vorstellen soll, älter macht. Ebenso wird uns auch ein Schauspieler, wenn er auch sonst noch so vollkommen spielt, nur mittelmäßig gefallen, wenn er für seine Rolle allzu alt ist. Es ist nicht genug, daß man uns Iphigenien nicht mit Runzeln und den Britannicus nicht mit grauen Haaren zeiget; wir verlangen beide in allen Reizungen ihrer Jugend zu sehen. Einige Jahre zwar kann der Akteur älter als seine Person sein, weil er uns alsdann, wenn er diesen Unterscheid wohl zu verbergen weiß, das Vergnügen einer doppelten Täuschung verschafft, welches wir nicht haben würden, wenn er in diesem Falle nicht wäre. — — Dieses ist zu deutlich, als daß der Verfasser nötig haben sollte, viel Worte damit zu

15 und 31. Mithridat, Iphigenia, Britannicus, drei Stücke Racines.

verschwenden. Er thut es auch nicht, sondern eilt mit dem ersten Teile seines Werks zu Ende, indem er nur noch ein kleines Hauptstück, welches das vierte ist und besonders die Mägdchen und die Bedienten angehet, hinzuthut. Bei einigen Rollen ist es gut, wenn die Schauspielerinnen, welche die Mägdchen vorstellen, nicht allzu jung mehr sind; bei einigen aber müssen sie notwendig jung sein oder wenigstens jung scheinen, um ihre Jugend zu einer Art von Entschuldigung für die unbedachtsamen Reden, welche sie meistenteils führen, oder für die nicht allzu klugen Ratschläge, die sie ihren Gebieterinnen oft bei Liebeshändeln geben, zu machen. Wenn aber das Mägdchen eben nicht allezeit jung sein darf, so muß sie doch immer eine außerordentliche Flüchtigkeit der Zunge besitzen. Diese Eigenschaft ist besonders in den Lustspielen des Regnards sehr nötig, wo ohne dieselbe bei verschiednen Rollen alle Anmut wegfällt. Auch fordert man von den Mägdchen eine schalkhafte Miene und von den Bedienten Geschwindigkeit und Hurtigkeit. Ein dicker Körper schickt sich daher für die Bedienten ebensowenig, als sich für die Mägdchen das Stottern schicken würde.

Dieses also wäre der Inhalt des ersten Teils. Er handelt, wie man gesehen hat, nichts anders ab als diejenigen natürlichen Gaben, ohne welche es nicht einmal möglich ist, ein guter Schauspieler zu werden. Wie viel häßliche Gegenstände würden wir unter ihnen entbehren, wenn sie alle so billig gewesen wären, sich darnach zu prüfen. Noch weniger Stümper aber würden wir sehen, wenn diejenigen, die diese Prüfung vorgenommen und darinne bestanden haben, nicht geglaubt hätten, daß sie nunmehr schon vollkommne Schauspieler wären und nichts mehr als diese natürlichen Vorzüge nötig hätten, um den Beifall der Zuschauer zu erzwingen. Sie mögen sich ja nicht betriegen; sie haben aufs höchste nur die Anlage von dem, was sie sein müssen, und wenn sie sich nicht durch Kunst und Fleiß ausarbeiten wollen, so werden sie zeitlebens auf dem halben Wege stehen bleiben. Wie dieses aber geschehen müsse, und worauf sie insbesondere zu sehen haben, handelt unser Verfasser in seinem zweiten Teile ab, welcher ohne einige Unterabteilungen aus neunzehn Hauptstücken besteht, deren Inhalt ich gleichfalls anzeigen will.

13. Jean François Regnard (1655—1709), bedeutender Lustspieldichter. Seinen „Spieler“ hat Lessing gemeinschaftlich mit Chr. F. Weiße übersetzt, doch ist diese Arbeit verloren gegangen. Vgl. das 14. Stück der „Hamburger Dramaturgie“ (Bd. X).

Das erste Hauptstück untersucht, worinne die Wahrheit der Vorstellung bestehe. Diese Wahrheit bestehet in dem Zusammenflusse aller Wahrscheinlichkeiten, welche den Zuschauer zu betriegen geschickt sind. Sie teilen sich in zwei Klassen. Die einen entstehen aus dem Spiele des Akteurs und die andern aus gewissen Modifikationen des Schauspielers in Ansehung seiner Verkleidung oder der Auszierung des Orts, wo er spielt. Die Wahrscheinlichkeiten von der ersten Art gehören vornehmlich hierher und bestehen in der genauen Beobachtung alles dessen, was sich geziemt. Das Spiel des Akteurs ist nur alsdann wahr, wenn man alles darinne bemerkt, was sich für das Alter, für den Stand, für den Charakter und für die Umstände der Person, die er vorstellt, schicket. Diese Wahrheit aber teilt sich in die Wahrheit der Aktion und in die Wahrheit der Recitation.

Von der ersten handelt das zweite Hauptstück. Diese Wahrheit ist oft diejenige gar nicht, welche dem Schauspieler zuerst in die Gedanken kömmt. Agamemnon zum Exempel (Iphigenia, Aufz. II. Auftr. 2), als ihn Iphigenia fragt, ob er ihr erlauben werde, dem Opfer, das er vorhabe, beizuwohnen, antwortet ihr: „Du bist dabei, meine Tochter." Verschiedne Schauspieler glauben diese Stellung recht pathetisch auszudrücken, wenn sie Blicke voll Zärtlichkeiten auf Iphigenien heften; allein diese Aktion ist ganz wider die Wahrscheinlichkeit, weil Agamemnon, indem er dieses zu seiner Tochter gesagt, die Augen gewiß wird abgewendet haben, damit sie den tödlichen Schmerz, der sein Herz zerfleischte, nicht darinne lesen möge. Die Schwierigkeit, alle kleine Schattierungen zu bemerken, aus welchen die Wahrheit der Aktion bestehet, zeigt sich besonders in den „verwickelten Stellungen". Der Verfasser verstehet unter dieser Benennung diejenigen Stellungen, in welchen die Person entgegengesetzten Absichten ein Genüge thun muß. In diesem Falle ist Isabelle in der „Männerschule", wenn sie sich zwischen dem Sganarelle und Valère befindet und den einen umfaßt, indem sie dem andern die Hand giebt, und zu dem einen etwas spricht, was sich der andre annehmen soll. Die Schauspielerin, die dieses spielt, hat sehr viel Genauigkeit anzuwenden, damit ihr die Zuschauer weder allzu wenige Vorsicht in Ansehung ihres Eifersüchtigen, noch allzu wenig Zärtlichkeit gegen ihren Liebhaber schuld geben können.

17. Iphigenia, von Racine, erschienen 1669. — 31. Männerschule, von Molière.

In dem dritten Hauptstücke betrachtet der Verfasser die zwei vornehmsten Stücke der Aktion, die Mienen nämlich und die Gestus. Beide müssen hauptsächlich wahr sein. Der Schauspieler muß die Leidenschaften nicht allein in seinem Gesichte ausdrücken, sondern er muß sie auch lebhaft ausdrücken können. Nur muß es nicht so weit gehen, daß er sein Gesicht dadurch verstellet. Gemeiniglich aber fällt man in diesen Fehler nur alsdenn, wenn man nicht wirklich, nachdem es die Stellung der Person erfordert, aufgebracht oder gerührt ist. Empfindet man wirklich einen von diesen beiden Eindrücken, wie man ihn empfinden soll, so wird er sich ohne Mühe in den Augen abmalen. Muß man aber seine Seele erst mit aller Gewalt aus ihrem Totenschlafe reißen, so wird sich der innere gewaltsame Zustand auch in dem Spiele und in den Mienen verraten. — — Die Gestus teilt der Verfasser in zwei Arten; einige, spricht er, haben eine bestimmte Bedeutung, andre aber dienen bloß, die Aktion zu beleben. Die erstern sind nicht willkürlich, sondern sie machen eine gewisse Sprache aus, die wir alle reden, ohne sie gelernt zu haben, und durch die uns alle Nationen verstehen können. Die Kunst kann sie weder deutlicher noch nachdrücklicher machen, sie kann sie aufs höchste nur ausputzen und den Schauspieler lehren, sich ihrer so zu bedienen, wie es sich für seine Rolle schickt. Sie kann ihn zum Exempel lehren, daß das edle Komische wenigere heftige Gestus erfordert als das Niedrig-Komische, und das Tragische noch wenigere als das edle Komische. Die Ursache hiervon ist leicht zu erraten. Die Natur nämlich macht, wenn sie sich selbst gelassen ist, weit unmäßigere Bewegungen, als wenn sie von dem Zaume der Erziehung oder von der Ernsthaftigkeit eines zu beobachtenden Ansehens zurückgehalten wird. Was die andre Art der Gestus anbelangt, so müssen sie wenigstens eine Art des Ausdruckes haben, sie müssen nicht studiert sein und müssen oft abgewechselt werden. Bei denjenigen komischen Rollen, bei welchen man gewissermaßen die Natur nicht vor sich haben kann, dergleichen die erdichteten Rollen der Crispins, der Pourceaugnacs und andre sind, thut man wohl, wenn man seinen Vorgänger in denselben, dessen Art Beifall gefunden hat, soviel wie möglich nachahmt. Vielleicht ist es gut,

34. Pourceaugnac, bei Molière. Man könnte den Namen übersetzen: Herr von Schweinichen. Crispin ist eine komische Figur in mehreren nach ihm benannten Stücken. Vgl. den 9. „Antiquarischen Brief" (Bd. IX, Abt. 2, S. 62).

wenn man manchmal auch sogar dessen Fehler nachahmt, um den Zuschauern die Aktion desto wahrer scheinen zu lassen.

Von der Aktion kömmt nunmehr der Verfasser in dem vierten Hauptstücke auf die Recitation und derselben Wahrheit. Nach einigen Stellen bei den Alten muß man glauben, daß sie die Deklamation ihrer dramatischen Werke nach Noten abgemessen haben. Wenn dieses harmonische Noten gewesen sind, so haben sich ihre Schauspieler in eben den Umständen befunden, in welchen sich die heutigen Opersänger in Ansehung der Recitative befinden; allein die Wahrheit der Recitation kann dabei nichts gewonnen haben, weil die Musik keine an und vor sich bestimmten Mittel hat, die verschiednen Leidenschaften auszudrücken. Sollen aber diese Noten bloß die Töne der gemeinen Unterredung angegeben haben, wie der Abt du Bos behauptet, so muß man voraussetzen, daß sich dergleichen Töne in Vergleichung mit andern gegebenen Tönen wirklich ausdrücken lassen, und daß jede Empfindung nur einen Ton habe, welcher ihr eigentlich zukomme. Allein beides ist falsch. Die verschiednen Veränderungen der Stimme, welche aus einerlei Eindrücken entstehen, haben zwar mit einander etwas gemein, allein sie sind auch wegen der verschiednen Sprachwerkzeuge notwendig unterschieden. Wer daher die Kunst zu recitieren methodisch abhandeln wollte, der müßte ebenso vielerlei Regeln geben, als Arten von Stimmen sind. Kurz, es gehört allein der Natur zu, die Töne, welche sich am besten schicken, vorzuschreiben, und die Empfindung ist die einzige Lehrerin in dieser bezaubernden Beredsamkeit der Schalle, durch welche man in den Zuhörern alle beliebige Bewegungen erregen kann. Das vornehmste Geheimnis ist dabei dieses, daß man diejenigen Töne, welche dem Anscheine nach einerlei sind, in der That aber unterschieden werden müssen, nicht unter einander verwechsele und die einen für die andern brauche. Man betrachtet zum Exempel den naiven Ton und den aufrichtigen Ton als zwei Töne, die unter einerlei Art gehören; allein es würde ganz unrecht gethan sein, wenn man den einen anstatt des andern nehmen wollte. Der eine gehört derjenigen Person zu, welche nicht Witz oder Stärke genug hat, ihre Gedanken und ihre Gesinnungen zu verbergen, sondern die Geheimnisse ihrer Seele wider ihren Willen und wohl gar zu ihrem

14. der Abt du Bos im 4. Abschnitt seiner „Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten", welche Lessing in der „Theatralischen Bibliothek" übersetzte.

Schaden entwischen läßt. Der andre ist vielmehr das Zeichen der Redlichkeit als der Dummheit oder Schwachheit und gehört für diejenigen Personen, welche Geschicke und Herrschaft über sich selbst genug hätten, um ihre Art zu denken und zu empfinden zu verbergen, gleichwohl aber sich nicht entschließen können, der Wahrheit Abbruch zu thun. Es giebt übrigens auch Töne, welche zu mehr als einer Art gehören. Die Ironie kann zum Exempel aus Zorn, aus Verachtung und aus bloßer Munterkeit gebraucht werden. Allein der ironische Ton, welcher sich bei dem einen Falle schickt, schickt sich ganz und gar nicht bei dem andern, und so weiter.

Dieses war von der Recitation überhaupt. In dem fünften Hauptstücke handelt der Verfasser mit wenigem von der Art, wie die Komödie recitiert werden müsse. Sie muß durchaus nicht deklamiert werden, wenige Stellen ausgenommen, die man, um sie den Zuhörern desto lächerlicher zu machen, deklamieren kann. „Es ist überhaupt ein unverbrüchliches Gesetz für die komischen Schauspieler, daß sie ebenso recitieren müssen, als sie außer dem Theater reden würden, wenn sie sich wirklich in den Umständen befänden, in welchen sich die Person, die sie vorstellen, befindet. In den prosaischen Komödien wird es ihnen eben nicht schwer, dieser Regel zu folgen, allein in den Komödien in Versen haben sie schon mehr Mühe damit. Sie sollten dahero wünschen, daß sie alle in Prose möchten geschrieben sein. Dennoch aber, obschon oft in ganzen Gesellschaften von Komödianten kaum eine Person Verse gehörig herzusagen weiß, ziehen sie die Stücke in Versen vor, weil diese sich leichter lernen und behalten lassen. Der größte Teil der Zuhörer giebt diesen Stücken gleichfalls den Vorzug. Ohne hier zu untersuchen, ob sich die Sprache der Poesie für die Komödien schickt, und in welchem Falle sie zu dulden sei, will ich nur anmerken, daß man sich ihrer gewiß seltner bedienen würde, wenn man nicht in Prose mehr Witz haben müßte; daß das Silbenmaß und der Reim die Wahrheit der Unterredung notwendig verringert, und daß folglich die Schauspieler sich nicht Mühe genug geben können, das eine zu unterbrechen und den andern zu verstecken.“

In dem sechsten Hauptstücke untersucht der Verfasser, ob die Tragödie deklamiert werden müsse. Man ist dieser Frage wegen nur deswegen so sehr uneinig, weil man sich allzu verschiedne Begriffe von der Deklamation macht. Einige verstehen darunter eine ge-

wisse schwülstige und prahlende Recitation, ein gewisses unsinniges und monotonisches Singen, woran die Natur keinen Anteil nimmt, und welches bloß die Ohren betäubt und niemals das Herz angreift. Eine solche Deklamation muß aus der Tragödie verbannt sein, nicht aber die Majestät des Vortrags, welche bei einer natürlichen Recitation ganz wohl bestehen kann. Dieser prächtige Vortrag schickt sich besonders an gewisse Stellen in den Tragödien, deren Begebenheiten aus den fabelhaften Zeiten erborgt sind. Man muß zwar auch da die Natur nicht übertreiben, allein man muß sie doch in aller ihrer Größe und in allem ihrem Glanze zeigen. Von einer mächtigen Zauberin glaubt man, daß sie etwas mehr als Menschliches besitze. Wenn daher Medea nichts als ihren untreuen Gemahl zurückrufen will, so kann sie ganz wohl als eine andre Weibsperson reden. Wenn sie aber die dreiförmige Hekate citiert, wenn sie mit ihren geflügelten Drachen durch die Luft fährt, alsdann muß sie donnern.

Im dem siebenten Hauptstücke werden einige Hindernisse angegeben, welche der Wahrheit der Recitation schaden. Eine von den vornehmsten ist die Gewohnheit verschiedener Schauspieler, ihre Stimme zu zwingen. Sobald man nicht mehr in seinem natürlichen Tone redet, ist es sehr schwer, der Wahrheit gemäß zu spielen. Eine andere Hindernis ist die Monotonie, deren es dreierlei Arten giebt. Die eine ist die Verharrung in ebenderselben Modulation, die zweite die Gleichheit der Schlußtöne und die dritte die allzu ofte Wiederholung ebenderselben Wendungen der Stimme. Der erste von diesen Fehlern ist den tragischen und komischen Schauspielern gleich gemein. Verschiedne von ihnen bleiben ohn' Unterlaß in einem Tone, so wie die kleinen Instrumente, mit welchen man gewisse Vögel abrichtet. In den zweiten Fehler fallen die tragischen Akteurs öfterer als die komischen; sie sind gewohnt, fast immer mit der tiefen Oktave zu schließen. Ebenso ist es mit dem dritten Fehler, welchen man gleichfalls den komischen Schauspielern weit seltner als den tragischen vorzuwerfen hat, die besonders durch die Notwendigkeit, von Zeit zu Zeit eine lange Reihe von Versen majestätisch auszusprechen, dazu verleitet werden. Man würde auch dem geringsten Anfänger unter ihnen unrecht thun, wenn man ihm noch raten wollte, soviel möglich

12. Medea, von Corneille (1635).

den Ruhepunkt der Cäsur zu vermeiden. Es ist dieses bloß ein Anstoß für diejenigen Komödianten, welche ohne Verstand und ohne Geschmack mehr auf die Zahl der Silben als auf die Verbindung der Gedanken Achtung geben. Weil aber die Poesie die natürliche Sprache der Tragödie ist, so sind die tragischen Akteurs nicht so wie die komischen verbunden, den Reim allezeit zu verstecken. Gemeiniglich würde es auch nicht einmal angehen, wenn sie auch gerne wollten. Der Abschnitt des Verstandes zwingt sie oft, bei dem Schlusse eines jeden Verses inne zu halten, und dieses verursacht eine Art von Gesang, welchem man am besten dadurch abhilft, wenn man diesen Abschnitt nach Beschaffenheit der Umstände entweder verkürzt oder verlängert und nicht alle Verse in einerlei Zeit ausspricht. — — Ferner gehöret unter die Hindernisse der vorherrschende Geschmack, welchen gewisse Schauspieler für eine besondere Art zu spielen haben. Besitzen sie zum Exempel die Kunst zu rühren, so wollen sie diese Kunst überall anwenden, und weil ihnen der weinende Ton wohl läßt, so sind sie fast nie daraus zu bringen.

Das achte Hauptstück untersucht, in welcher Vollkommenheit die Schauspieler ihre Rollen auswendig wissen sollen, damit die Wahrheit der Vorstellung nichts darunter leide. Die Antwort hierauf ist offenbar: in der allermöglichsten. „Denn die vornehmste Aufmerksamkeit des Schauspielers“, sagt der Verfasser, „muß dahin gerichtet sein, daß er uns nichts als die Person, die er vorstellt, sehen lasse. Wie ist dieses aber möglich, wenn er uns merken läßt, daß er bloß das wiederholt, was er auswendig gelernt hat? Ja, noch mehr. Wie kann er uns nur den bloßen Schauspieler zeigen, wenn sein Gedächtnis arbeiten muß? Wenn der Lauf des Wassers, das durch seine Erhöhung oder durch seinen Fall eine Fontäne zu verschönern bestimmt ist, in seinen Kanälen durch etwas aufgehalten wird, so kann es unmöglich die verlangte Wirkung thun. Wenn dem Schauspieler seine Rede nicht auf das schleunigste beifällt, so kann er fast nicht den geringsten Gebrauch von seinen Talenten machen.“ — — Ja, der Verfasser geht noch weiter und behauptet, daß die Schauspieler nicht allein ihre eigne Rolle, sondern auch die Rollen aller andern, mit welchen sie auf der Bühne zusammenkommen, wenigstens zum Teil wissen müssen. Man muß fast immer auf dem Theater, ehe man das Stillschweigen bricht, seine Rede durch einige Aktion vorbereiten, und der An-

fang dieser Aktion muß nach Beschaffenheit der Umstände eine kürzere oder längere Zeit vor der Rede vorhergehen. Wenn man aber nichts als die letzten Worte von der Rede, auf die man antworten soll, weiß, so ist man oft der Gefahr ausgesetzt, seine Antwort nicht gehörig vorbereiten zu können.

Bis hieher hat der Verfasser die Wahrscheinlichkeiten betrachtet, die der Schauspieler in seinem Spiele beobachten muß, wenn die Vorstellung wahr scheinen soll. In dem neunten Hauptstücke betrachtet er nunmehr diejenigen Wahrscheinlichkeiten, welche von den äußerlichen Umständen, in welchen sich der Schauspieler befindet, abhangen. Es muß zum Exempel der Ort der Scene allezeit dem Orte ähnlich sein, in welchem man die Handlung vorgehen läßt. Die Zuschauer müssen sich nicht mit auf dem Theater befinden, welches in Paris besonders Mode ist. Die Schauspieler müssen gehörig gekleidet sein; wenn sie ihre Rolle in einem prächtigen Aufzuge zu erscheinen verbindet, so müssen sie nicht in einem schlechten erscheinen; auch diejenigen Schauspielerinnen, welche die Mägdchen vorstellen, müssen sich nicht allzu sehr putzen, sondern ihrer Eitelkeit ein wenig Gewalt anthun. Besonders müssen die Schauspieler die Wahrscheinlichkeit beobachten, wenn sie sich den Zuschauern nach einer That zeigen, die ihre Person notwendig in einige Unordnung muß gesetzt haben. Orest, wenn er aus dem Tempel kömmt, wo er, Hermionen ein Gnüge zu thun, den Pyrrhus umgebracht hat, muß nicht in künstlich frisierten und gepuderten Haaren erscheinen. — Noch eine gewisse Gleichheit muß zwischen dem Schauspieler und der Person, die er vorstellt, außer der, deren wir oben gedacht haben, beobachtet werden. Derjenige Akteur, welcher zuerst den verlornen Sohn vorstellte, schien seiner Vortrefflichkeit in dem hohen Komischen ungeachtet dennoch an der unrechten Stelle zu sein, weil man ihn unmöglich für einen jungen Unglücklichen halten konnte, der sich durch seine üble Aufführung in die äußerste Armut gestürzt und das härteste Elend erduldet habe. Hingegen war das gesunde Ansehen des Montmeny, welcher den eingebildeten Kranken vorstellte, in dieser Rolle gar nicht anstößig, sondern um soviel angenehmer, je lächerlicher es war, daß ein Mensch, dem alles das längste Leben zu versprechen schien, sich beständig in einer nahen Todesgefahr zu sein einbildete.

12 ff. Vgl. das 10. Stück der „Hamburger Dramaturgie" (Bd. X). — 34. den eingebildeten Kranken, von Molière.

Aus den jetzt angeführten Betrachtungen über die Wahrheit der Vorstellung fließen einige andere Betrachtungen, welche das zehnte Hauptstück ausmachen. Sie betreffen die Vorbereitung großer Bewegungen, das stufenweise Steigen derselben und die Verbindung in dem Übergange von einer auf die andre. Ein dramatischer Dichter, welcher seine Kunst verstehet, läßt die Zuschauer mit Fleiß nicht merken, wohin er sie führen will. Der Schauspieler muß sich hierinne nach dem Verfasser richten und muß uns das letzte nicht eher sehen lassen, als bis wir eben darauf kommen sollen. Allein wie wir das, was uns vorbehalten wird, nicht gern erraten mögen, so mögen wir auch ebensowenig uns gern betriegen lassen. Es ist uns lieb, wenn wir das zu sehen bekommen, was wir nicht erwarteten, allein mißvergnügt sind wir, wenn man uns etwas anders hat erwarten lassen als das, was wir sehen. Dieses erläutert der Verfasser durch eine Stelle aus der „Phädra", wo diese den Hippolyt zu einer Liebeserklärung vorbereitet. Das stufenweise Steigen besteht darinne, daß sich die heftige Bewegung immer nach und nach entwickle, welches ebenso notwendig als die Vorbereitung ist, weil jeder Eindruck, welcher nicht zunimmt, notwendig abnimmt. Die fernere Folge der angeführten Stelle aus der „Phädra" muß auch dieses erläutern. — — Was aber die Verbindung verschiedner Bewegungen, besonders diejenigen, die einander vernichten, anbelangt, so wird die Stelle aus der „Zaire" zum Muster angeführt, wo Orosman bald Wut, bald Liebe und bald Verachtung gegen den unschuldigen Gegenstand seines Verdachts äußert. Ich müßte sie ganz hersetzen, wenn ich mehr davon anführen wollte.

Ein Schauspieler kann die meisten der nur gedachten Bedingungen beobachten und dennoch nicht natürlich spielen. Der Verfasser untersucht also in dem elften Hauptstücke, worinne das natürliche Spiel bestehe, und ob es auf dem Theater allezeit nötig sei. Wenn man unter dem natürlichen Spiele dasjenige meint, welches nicht gezwungen und mühsam läßt, so ist es wohl gewiß, daß es überhaupt alle Schauspieler haben müssen. Versteht man aber eine durchaus genaue Nachahmung der gemeinen Natur darunter, so kann man kühnlich behaupten, daß der Schauspieler unschmackhaft werden würde, wenn er beständig natürlich spielen

28. nur, d. h. soeben.

wollte. Der komische Schauspieler darf nicht nur, sondern muß auch dann und wann seine Rolle übertreiben. Allein man merke wohl, daß unter diesem Übertreiben nicht die Heftigkeit der Deklamation eines tragischen Akteurs begriffen ist, und daß man sie nur dem komischen Akteur erlaubet, um etwas Lächerliches desto stärker in die Augen fallen zu lassen. Doch auch hier müssen gewisse Bedingungen und Umstände beobachtet werden. Der Schauspieler muß noch immer bei seinem Übertreiben eine Art von Regeln beobachten; er kann wohl weiter gehen, als die Natur geht, aber keine Ungeheuer muß er uns deswegen nicht vorstellen. So erlaubt man zum Exempel wohl einem Maler, daß er in der Hitze einer lustigen Raserei eine Figur mit einer außerordentlich langen Nase mache, aber diese Nase muß doch sonst mit den andern Nasen übereinkommen und muß sich an der Stelle befinden, welche ihr die Natur angewiesen hat. Gleichfalls muß der Schauspieler, wenn er übertreiben will, zuerst eine Art von Vorbereitung anwenden und es nicht eher wagen, als bis er den Zuschauer in eine Art von freudiger Trunkenheit versetzt hat, welche ihm nicht so strenge zu urteilen erlaubt, als wenn er bei kaltem Blute wäre. Außer diesen zwei Bedingungen muß das Übertreiben auch nicht allzu häufig und auch nicht am falschen Orte angebracht werden. Am falschen Orte würde es zum Exempel angebracht sein, wenn es diejenigen Akteurs brauchen wollten, die das, was man in der Welt rechtschaffne ehrliche Leute nennt, vorzustellen haben und uns für sich einnehmen sollen. Ein deutliches Exempel übrigens, daß das Übertreiben durchaus notwendig sein könne, kömmt in den „Betriegereien des Scapins“ (Aufz. 1. Auftr. 3) vor, wo Scapin den Argante nachmacht, um den Octavio die Gegenwart eines aufgebrachten Vaters aushalten zu lehren. Der Akteur kann hier übertreiben, soviel, als er will, weil die Wahrscheinlichkeit dadurch mehr aufgeholfen als verletzet wird. Es würde nämlich weniger wahrscheinlich sein, daß Octav ganz betäubt wird und nicht weiß, was er sagen soll, wenn nicht die außerordentliche Heftigkeit des Scapins und die Gewaltsamkeit seines Betragens diesen jungen Liebhaber so täuschte, daß er wirklich den fürchterlichen Argante in dem Scapin zu sehen glaubte.

Alles, was unser Verfasser bisher angeführt hat, thut, wenn

27. Betriegereien des Scapins, von Molière.

es von dem Schauspieler beobachtet wird, nur denjenigen Zuschauern Genüge, welche das Gute, was sie sehen, empfinden und damit zufrieden sind, nicht aber denen, welche zugleich untersuchen, ob das Gute nicht noch besser hätte sein können. Für diese hat der Schauspieler gewisse Feinheiten vonnöten, die der Verfasser in den folgenden drei Hauptstücken erklärt. In dem zwölften Hauptstücke handelt er von diesen Feinheiten überhaupt. Eine von den größten bestehet darinne, daß er dem Verfasser nachhilft, wo er etwa durch Unterdrückung eines Worts oder durch sonst eine kleine Unrichtigkeit, die er vielleicht aus Notwendigkeit des Reims begangen hat, einen schönen Gedanken nicht deutlich genug ausgedrückt hat. „Wenn zum Exempel Sever nach dem Tode des Polyeuct (Aufz. 5. letzter Auftritt) zu dem Felix und zu der Paulina sagt:

Servez bien votre Dieu, servez votre Monarque,

so bekümmert er sich wenig darum, daß sie bei ihrer Religion bleiben, allein die Treue gegen den Kaiser betrachtet er als eine Schuldigkeit, deren sie sich auf keine Weise entbrechen können. Daher sprach auch Baron, welcher dasjenige, was die Verfasser nicht sagten, aber doch gerne sagen wollten, ungemein glücklich zu erraten wußte, die letztern Worte: „Dienet eurem Monarchen!“ auf eine ganz andre Art aus als die erstern: „Dienet nur eurem Gott!“ Er ging über die erste Hälfte ganz leicht weg und legte allen Nachdruck auf die andere. In der ersten nahm er den Ton eines Mannes an, welcher von den Tugenden der Christen zwar gerührt, aber von der Wahrheit ihrer Religion noch nicht überzeugt ist und also ganz wohl zugeben konnte, daß man ihr anhing, aber es gar nicht für nötig hielt, sie selbst zu ergreifen. In der andern aber gab er durch eine sehr feine Bewegung und durch eine sehr künstliche Veränderung der Stimme zu verstehen, daß ihm der Dienst des Kaisers ein weit wichtigerer Punkt zu sein scheine als die genaueste Beobachtung des Christentums.“ — — Eine andre Art von den Feinheiten des Schauspielers kommt auf die Verbergung der Fehler eines Stücks an. Läßt zum Exempel der Verfasser eine Person, mit der er in Unterredung ist, allzu lange sprechen, so macht er es nicht, wie es oft wohl gewisse

13. Polyeuct, von Corneille. — 15. Dienet wohl eurem Gotte, dienet eurem Fürsten. — 19. Baron, vgl. oben S. 135.

Schauspielerinnen machen, und läßt seine Augen unterdessen unter den Zuschauern herumschweifen, sondern er bemüht sich, durch ein stummes Spiel auch alsdenn zu sprechen, wenn ihm der Dichter das Stillschweigen auflegt.

In dem dreizehnten Hauptstücke nimmt der Verfasser, um die Feinheiten des Schauspielers näher zu betrachten, diejenigen vor, welche dem Tragischen insbesondere zugehören. „Man glaubt mit Recht, daß die Tragödie große Bewegungen in uns erregen müsse. Wenn man aber daraus schließt, daß sich folglich der Schauspieler diesen Bewegungen nicht ununterbrochen genug überlassen könne, so betriegt man sich. Oft ist es sehr gut, wenn er in denjenigen Augenblicken, in welchen gemeine Seelen denken, daß er sich in der allergewaltsamsten Bewegung zeigen werde, ganz vollkommen ruhig zu sein scheinet. In dieser Abstechung liegt der größte und vornehmste Teil der Feinheiten, welche in dem tragischen Spiele anzubringen sind." Ein paar Exempel werden dieses deutlicher machen. „Die ausnehmende Gunst, womit Augustus den Cinna beehrte, hatte den letztern doch nicht abhalten können, sich in eine Verschwörung wider seinen Wohlthäter einzulassen. Das Vorhaben des Cinna wird entdeckt. Augustus läßt ihn vor sich fordern, um ihm zu entdecken, daß er alle seine Untreue wisse. Wer sieht nicht sogleich ein, daß dieser Kaiser um soviel mehr Ehrfurcht erwecken muß, je weniger er seinen Unwillen auslassen wird? Und je mehr er Ursache hat, über die Undankbarkeit eines Verräters erbittert zu sein, den er mit Wohlthaten überschüttet hat, und der ihm gleichwohl nach Thron und Leben steht, desto mehr wird man erstaunen, die Majestät eines Regenten, welcher richtet, und nicht den Zorn eines sich rächenden Feindes in ihm zu bemerken. — — Ebenso deutlich fällt es in die Augen, daß, je weniger man über die Größe seiner entworfnen Unternehmungen erstaunt scheint, desto größer der Begriff ist, den man bei andern von seinen Vermögen, sie auszuführen, erweckt. Mithridat muß daher einen weit größern Eindruck machen, wenn er seinen Söhnen die Entwürfe, die er, den Stolz der Römer zu erniedrigen, gemacht hat, mit einer ganz gelassenen und einfältigen Art mitteilet, als wenn er sie mit Schwulst und Prahlerei auskramet und in dem Tone eines Menschen vorträgt, welcher den

18. Cinna, von Corneille, 1636. — 32 f. Mithridat, von Racine, 1673.

weiten Umfang seines Genies und die Größe seines Muts gern möchte bewundern lassen.“ — — Wenn man dieses gehörig überlegt, so wird man hoffentlich nicht einen Augenblick länger daran zweifeln, daß große Gesinnungen zur Vorstellung einer Tragödie notwendig erfordert werden. Ein Akteur, welcher keine erhabene Seele hat, wird diese verlangten Abstechungen auf keine Weise anbringen können; kaum, daß er fähig sein wird, dieselben sich vorzustellen.

Das vierzehnte Hauptstücke handelt von denjenigen Feinheiten insbesondere, welche für das Komische gehören. Diese sind zweierlei. Entweder der komische Schauspieler macht uns über seine eigne Person zu lachen oder über die andern Personen des Stücks. Das erste zu thun, sind eine unzählige Menge Mittel vorhanden. Das vornehmste aber besteht darinne, daß man sich der Umstände zu nutze macht, welche den Charakter der Person an den Tag legen können. Ist zum Exempel diese Person ein Geiziger, und es brennen zwei Wachslichter in dem Zimmer, so muß er notwendig das eine auslöschen. Auch bei den Leidenschaften kann man viel komische Feinheiten von dieser Art anbringen, wenn man nämlich thut, als ob sie sich wider Willen der Person, die sie gerne verbergen will, verrieten. Ferner kann man über seine Person zu lachen machen, wenn man sie etwas thun läßt, was ihren Absichten zuwider ist. Ein Liebhaber, der wider seine Schöne in dem heftigsten Zorne ist und sie fliehen will, ergötzt uns allezeit, wenn wir ihn aus Gewohnheit den Weg zu dem Zimmer seiner Geliebten nehmen sehen; desgleichen ein unbedachtsam Dummer, wenn er dasjenige, was er gerne verschweigen möchte, ganz laut erzählt. — — Unter den komischen Feinheiten von der andern Art, wodurch man nämlich andre Personen lächerlich zu machen sucht, gehöret der rechte Gebrauch der Anspielungen und besonders das Parodieren, welches entweder aus Unwillen oder aus bloßer Munterkeit geschieht. Gleichfalls gehören die Hindernisse hierher, die man der Ungeduld eines andern in Weg legt. Zum Exempel, ein Herr glaubt den Brief, den ihm der Bediente bringt, nicht hurtig genug lesen zu können, und dieser zieht ihn entweder durch die Langsamkeit, mit welcher er ihn sucht, oder durch die Unvorsichtigkeit, ein Papier für das andre zu ergreifen, auf.

In dem funfzehnten Hauptstücke fügt der Verfasser zu dem, was von den Feinheiten gesagt worden, einige Regeln, die man

bei Anwendung derselben beobachten muß. Sie müssen vor allen diejenige Person nicht witzig machen, welche entweder gar keinen oder nur sehr wenig Witz haben soll. Sie müssen auch alsdenn nicht gebraucht werden, wenn die Person in einer heftigen Bewegung ist, weil die Feinheiten eine völlige Freiheit der Vernunft voraussetzen. Ferner muß man sich lieber gar nicht damit abgeben, als solche anzuwenden wagen, von deren guter Wirkung man nicht gewiß überzeugt ist; denn in Absicht auf angenehme Empfindungen wollen wir lieber gar keine als unvollkommene haben.

Alle diese Feinheiten sind von der Art, daß sie fast immer sowohl gesehen als gehöret werden müssen. Es giebt deren aber auch noch eine Art, welche bloß gesehen werden dürfen, und diese sind das, was man Theaterspiele nennt. Der Verfasser widmet ihnen das sechzehnte Hauptstück. Sie helfen entweder die Vorstellung bloß angenehmer oder wahrer machen. Die letztern, welche die Vorstellung wahrer machen, gehören für die Tragödie sowohl als für die Komödie, die andern aber insbesondre nur für die Komödie. Ferner hangen sie entweder nur von einer Person oder von allen Personen, die sich mit einander auf der Bühne befinden, zusammen ab. Die letztern müssen so eingerichtet sein, daß in aller Stellungen und Bewegungen eine vollkommene Übereinstimmung herrsche. Wenn Phädra dem Hippolyt den Degen von der Seite reißt, so müssen der Schauspieler und die Schauspielerin sich wohl vorgesehen haben, damit sie sich in dem Augenblicke nicht allzu weit von einander befinden, und damit die Schauspielerin nicht nötig hat, das Gewehr, dessen sie sich bemächtigen will, erst lange zu suchen. — — Überhaupt muß in den Theaterspielen eine große Abwechselung zu bemerken sein, und von dieser handelt der Verfasser

In dem siebzehnten Hauptstücke. Die Abwechselung gehöret nicht allein für diejenigen Schauspieler, welche sich zugleich in der Tragödie und Komödie zeigen wollen, auch nicht für die alleine, die nur in der einen oder in der andern spielen, sondern auch für die, die sich nur zu gewissen Rollen bestimmen, die alle einigermaßen mit einander übereinkommen. Die Ursache davon ist diese, weil auch diejenigen Personen, die einander am meisten ähnlich sind, dennoch gewisse Schattierungen haben, die sie von einander unterscheiden. Diese Schattierungen muß der Schauspieler aufsuchen und seine Rolle genau zergliedern, wenn er nicht alles unter einander mengen und sich nicht einer ekeln Einförmigkeit schuldig

machen will. — — Doch auch nicht einmal in den ähnlichen Rollen allein muß der Schauspieler sein Spiel abwechseln, er muß es auch alsdann abwechseln, wenn er ebendieselben Rollen spielt. Die wenige Aufmerksamkeit, die man auf diesen Artikel richtet, ist eine von den vornehmsten Ursachen, warum wir nicht gerne einerlei Stück mehr als einmal hinter einander sehen mögen. — — Meistenteils sind die Schauspieler aber nur deswegen so einförmig, weil sie mehr nach dem Gedächtnisse als nach der Empfindung spielen. Wenn ein Akteur, der Feuer hat, von seiner Stellung gehörig eingenommen ist, wenn er die Gabe hat, sich in seine Person zu verwandeln, so braucht er auf die Abwechselung weiter nicht zu denken. Ob er gleich verbunden ist, so oft er ebendieselbe Rolle spielt, ebenderselbe Mensch zu bleiben, so wird er doch immer ein Mittel finden, den Zuschauern neu zu scheinen.

Gesetzt nun, daß das Spiel eines Komödianten vollkommen wahr ist; gesetzt, daß es natürlich ist; gesetzt, daß es fein und abwechselnd ist: so werden wir ihn zwar bewundern, wir werden aber doch immer noch etwas vermissen, wenn er nicht die Anmut des Vortrags und der Aktion damit verbindet. Von dieser Anmut handelt das achtzehnte Hauptstück. Bei Vorstellung der Tragödie ist sie mit unter der Majestät begriffen, welche überall darinne herrschen muß. Was aber die Anmut in dem Komischen sei, besonders in dem hohen Komischen, das läßt sich schwer erklären, und ebenso schwer lassen sich Regeln davon geben; überhaupt kann man sagen, daß sie darinne bestehe, wenn man der Natur auch sogar in ihren Fehlern Zierde und Reiz giebt. Man muß närrische Originale nachschildern, aber man muß sie auf ihrer schönsten Seite nachschildern. Ein jeder Gegenstand ist einer Art von Vollkommenheit fähig, und ein jeder, den man auf der Bühne zeigt, muß so vollkommen sein, als er nur immer sein kann. Ein Landmägdchen zum Exempel ist auf dem Theater diejenige gar nicht, die es auf dem Dorfe ist. Es muß unter ihrem Betragen und dem Betragen ihresgleichen eben der Unterschied sein, welcher zwischen ihren Kleidern und den Kleidern einer gemeinen Bäuerin ist.

Das neunzehnte Hauptstück, welches das letzte unsers „Schauspielers" ist, enthält nichts als einen kurzen Schluß, welcher aus einer Betrachtung besteht, die die natürliche Folge aus den vorhergemachten Anmerkungen ist. „Je schwerer nun", sagt der Verfasser, „die Kunst ist, desto mehr Nachsicht sollten wir gegen die

jungen Schauspieler haben, wenn sie mit den natürlichen Gaben, die ihnen nötig sind, auch den gehörigen Eifer, in ihrem Werke vortrefflich zu werden, verbinden. Wenn es aber unser Nutzen erfordert, mit diesen nicht allzu strenge zu verfahren, so erfordert es auch unsre Billigkeit, vortrefflichen Schauspielern alle die Achtung widerfahren zu lassen, welche sie verdienen." — — —

Ich bin überzeugt, daß meine Leser aus diesem Auszuge eine sehr gute Meinung von dem Werke des Herrn Remond von Sainte Albine bekommen werden. Und vielleicht werden sie mir es gar verdenken, daß ich sie mit einem bloßen Auszuge abgefertiget habe. Ich muß also meine Gründe entdecken, warum ich von einer förmlichen Übersetzung, die doch schon fast fertig war, abgestanden bin. Ich habe deren zwei. Erstlich glaube ich nicht, daß unsre deutschen Schauspieler viel daraus lernen können, zweitens wollte ich nicht gerne, daß deutsche Zuschauer ihre Art zu beurteilen daraus borgen möchten. Das erste zu beweisen, berufe ich mich teils darauf, daß der Verfasser, seine feinsten Anmerkungen zu erläutern, sehr oft nur solche französische Stücke anführt, die wir auf unsrer deutschen Bühne nicht kennen, teils berufe ich mich auf die ganze Einrichtung des Werks. Man sage mir, ist es wohl etwas mehr als eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers? Glaubt wohl jemand, wenn er auch schon alles, was darinne gesagt wird, inne hat, sich mit völliger Zuversicht des Beifalls auf dem Theater zeigen zu können? Man bilde sich einen Menschen ein, dem es an dem Äußerlichen nicht fehlt, einen Menschen, der Witz, Feuer und Empfindung hat, einen Menschen, der alles weiß, was zur Wahrheit der Vorstellung gehört: wird ihm denn deswegen sogleich sein Körper überall zu Diensten sein? Wird er deswegen alles durch äußerliche Merkmale ausdrücken können, was er empfindet und einsieht? Umsonst sagt man: Ja, wenn er nur alsdenn Aktion und Aussprache seiner Person gemäß, natürlich, abwechselnd und reizend einrichtet. Alles dieses sind abgesonderte Begriffe von dem, was er thun soll, aber noch gar keine Vorschriften, wie er es thun soll. Der Herr Remond von Sainte Albine setzet in seinem ganzen Werke stillschweigend voraus, daß die äußerlichen Modifikationen des Körpers natürliche Folgen von der innern Beschaffenheit der Seele sind, die sich von selbst ohne Mühe ergeben. Es ist zwar wahr, daß jeder Mensch ungelernt den Zustand seiner Seele durch Kennzeichen, welche in

die Sinne fallen, einigermaßen ausdrücken kann, der eine durch dieses, der andre durch jenes. Allein auf dem Theater will man Gesinnungen und Leidenschaften nicht nur einigermaßen ausgedrückt sehen, nicht nur auf die unvollkommene Weise, wie sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in ebendenselben Umständen befände, vor sich ausdrücken würde: sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen, so wie sie nicht besser und nicht vollständiger ausgedrückt werden können. Dazu aber ist kein ander Mittel, als die besondern Arten, wie sie sich bei dem und bei jenem ausdrücken, kennen zu lernen und eine allgemeine Art daraus zusammenzusetzen, die um soviel wahrer scheinen muß, da ein jeder etwas von der seinigen darinnen entdeckt. Kurz, ich glaube, der ganze Grundsatz unsers Verfassers ist umzukehren. Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernet hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studieren. Allein was findet man hiervon in dem ganzen „Schauspieler“ unsers Verfassers? Nichts oder aufs höchste nur solche allgemeine Anmerkungen, welche uns leere Worte für Begriffe oder ein, ich weiß nicht was, für Erklärungen geben. Und eben dieses ist auch die Ursache, warum es nicht gut wäre, wenn unsre Zuschauer sich nach diesen Anmerkungen zu urteilen gewöhnen wollten. Feuer, Empfindung, Eingeweide, Wahrheit, Natur, Anmut würden alle im Munde führen, und kein einziger würde vielleicht wissen, was er dabei denken müsse. Ich hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläuftiger hierüber zu erklären, wenn ich nämlich dem Publico ein kleines Werk „Über die körperliche Beredsamkeit“ vorlegen werde, von welchem ich jetzt weiter nichts sagen will, als daß ich mir alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen.

---

33 f. Über die körperliche Beredsamkeit, vgl. das Fragment „Der Schauspieler“ aus Lessings Nachlaß (Bd. XIV).

V.

Leben des Herrn Philipp Nericault Destouches.

Der nur vor kurzem erfolgte Tod dieses berühmten komischen Dichters hat die Vorstellung seiner Vollkommenheiten bei mir so lebhaft gemacht, daß ich nicht umhin kann, in dieser „Bibliothek“ seiner unter allen Franzosen am ersten zu gedenken. Vor jetzt will ich nur einige historische Umstände seines Lebens mitteilen und die nähere Bekanntmachung seiner Werke, deren vornehmste ich mit allem Fleiß zergliedern werde, auf die nächste Fortsetzung versparen.

Philipp Nericault Destouches, Herr von Fortoiseau, von Vosves, von Vives-Eaux ꝛc., Gouverneur der Stadt und des Schlosses Melun und eines von den vierzig Gliedern der französischen Akademie, war im Jahr 1680 geboren. In seinem neunzehnten Jahre kam er zu dem Marquis von Puyzieulx, damaligen Generallieutenant der französischen Armeen und Gouverneur von Hüningen, in dessen Diensten und unter dessen Aufsicht er sich ganzer sieben Jahr zu öffentlichen Angelegenheiten geschickt machte. Dieser Herr hatte sich ehedem nicht nur im Felde einen großen Ruhm und das Vertrauen des Turenne erworben, sondern war auch königlicher Abgesandter bei den schweizerischen Kantons gewesen. Er besaß sehr besondere Verdienste und wußte zwei ganz entgegengesetzte Eigenschaften, die Klugheit nämlich und das Phlegma eines Staatsmanns mit der Kühnheit und Thätigkeit eines Sol-

2 f. Leben ꝛc. Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754.

daten zu verbinden. Der junge Destouches befand sich noch in dem Hause des Marquis, als er seine erste Komödie ans Licht stellte. Es war dieses „Der unverschämte Neugierige“ (Le curieux impertinent), in Versen und fünf Aufzügen. Sie hatte Beifall gefunden, und er glaubte verbunden zu sein, sie seinem Wohlthäter zuzueignen; ja, wenn er in dieser Zueignungsschrift nicht sowohl die Sprache der Schmeichelei als der Wahrheit geredet hat, so war er es auch in der That. Er und seine Familie hatten ihm den löblichen Ehrgeiz, sich auch in der gelehrten Republik einen Rang zu erwerben, beigebracht; unter ihm hatte er seinen Geist gebildet und sein Herz gebessert, ja, von ihm hatte er sogar manche vortreffliche Einsicht in die Kunst, in welcher er sich zu zeigen anfing, erlangt. So viel ist gewiß, daß unser Dichter schon in seinem ersten Stücke eine besondre Kenntnis der großen Welt und der Art, durch welche sich das Lächerliche derselben von den Lächerlichkeiten des Pöbels unterscheidet, zeigte und überall diejenige Anständigkeit, auch bei Schilderung der Laster, blicken ließ, die fast nur denen, die unter Leuten von Stande aufgewachsen sind, natürlich zu sein scheinet. Nachdem er das Haus des Marquis von Puyzieulx verlassen, ward er nach und nach in verschiedenen Staatsunterhandlungen gebraucht, in welchen er immer glücklich war. Er unterließ dabei nicht, ein vortreffliches Stück nach dem andern dem Theater zu liefern, und widerlegte durch sein Beispiel auf eine sehr nachdrückliche Art das Vorurteil, daß sich ein Dichter zu weiter nichts als zum Dichten schicke und besonders die geringsten öffentlichen Angelegenheiten zu verwalten unfähig sei. Die Belohnungen seiner Verdienste blieben nicht aus. Im Jahr 1723 machte ihn die französische Akademie zu ihrem Mitgliede, und einige Jahre darauf erhielt er das gedachte Gouvernement von Melun. Er hörte auch in seinem höchsten Alter nicht auf, sich immer neue komische Lorbeerkränze zu flechten, und trieb diese seine gelehrte Beschäftigung mit dem mühsamsten Fleiße. Er arbeitete unter andern ganzer zehn Jahr an dramatischen Commentariis über alle tragische und komische, sowohl alte als neue Dichter, ohne die spanischen, englischen und italienischen auszunehmen. Er machte über jeden derselben kritische Anmerkungen, und der erste Teil, welcher Versuche über den Sophokles, Euripides, Aristophanes, Plautus und Terenz enthält, ist bereits vor verschiedenen Jahren fertig gewesen. In dem andern Teile war

er auch schon bis auf die beiden Corneilles gekommen und fand den jüngern, je mehr er ihn untersuchte, besonders in Ansehung der Erfindung und Einrichtung seiner Stücke, immer schätzbarer, als man sich ihn gemeiniglich einbildet. Ob der Verfasser dieses Werk noch vor seinem Tode zustande gebracht, und ob es das Licht sehen werde, wird die Zeit lehren. Niemand kann über große Meister besser urteilen, als wer selbst ein großer Meister ist und zugleich die edle Bescheidenheit besitzt, welche den Herrn Destouches allezeit liebenswert gemacht hat. Er starb zu Melun den 5. Julius dieses Jahres.

Seine dramatischen Stücke sind zu verschiedenen Malen zusammen gedruckt worden. Die neueste Ausgabe davon ist ohne Zweifel die, welche ich vor mir habe und zu Haag 1752 in vier Teilen in Duodez gedruckt ist. Der Buchhändler Benjamin Gibert hat sie dem Herrn Destouches selbst zugeeignet und bittet ihn in der Zueignung um Verzeihung, daß er ohne seine Erlaubnis alles, was er von seiner Arbeit auftreiben können, zusammen gedruckt und der Welt mitgeteilt habe. Ich glaube, eine Zueignungsschrift ist in solchen Fällen die geringste Genugthuung, die der gewinnsüchtige Buchhändler dem beschämten Verfasser kann widerfahren lassen. Doch ohne mich um die Rechtmäßigkeit dieser Ausgabe viel zu bekümmern, will ich mir vielmehr ihre Vollständigkeit zu nutze machen und den Inhalt daraus anzeigen.

Der erste Teil enthält sechs Stück. Das erste ist „Der unverschämte Neugierige“, dessen ich schon gedacht habe. Der Prolog, den ihm der Dichter vorgesetzt hat, ist erst lange nach der Zeit dazu gekommen und ist auf die Feierlichkeit gerichtet, bei welcher er von einer Gesellschaft Freunde auf dem Lande vorgestellet ward. Das zweite Stück ist „Der Undankbare“ (L'ingrat), in Versen und fünf Aufzügen. Dieses folgte in der That gleich auf das erste, wie denn überhaupt alle folgende Stücke nach der Zeitrechnung geordnet sind. Das dritte Stück ist „Der Unentschlüssige“ (L'irrésolu), auch in Versen und fünf Aufzügen. Der Verfasser hat es dem Marquis von Courcillon zugeeignet, welcher zu eben der Zeit das Gouvernement von Touraine, der Provinz, in welcher unser Destouches geboren war, erhalten hatte. Das vierte Stück ist „Der Verleumder“ (Le médisant), gleichfalls in Versen und

2. den jüngern, Thomas Corneille, Bruder von Peter C. (1625—1709).

fünf Aufzügen. Das fünfte Stück ist nur in einem Aufzuge, in Prosa, und heißt: „Die dreifache Heirat" (Le triple mariage). Das sechste Stück ist auch nur in einem Aufzuge, aber in Versen, und führt den Titel: „Die schöne Stolze, oder Das verwöhnte Kind" (La belle orgueilleuse, ou L'enfant gâté).

Der zweite Teil bestehet aus fünf Stücken. Erstlich aus der „Unvermuteten Hindernis, oder der Hindernis ohne Hindernis" (L'obstacle imprévu, ou L'obstacle sans obstacle), einem Lustspiele in Versen und fünf Aufzügen. Dieses Stück ist dem Herzoge von Orleans, damaligem Regenten von Frankreich, zugeeignet. Zweitens aus dem „Verschwender, oder der Ehrlichen Betriegerin" (Le dissipateur, ou L'honnête friponne), in Versen und fünf Aufzügen. Drittens aus dem „Ruhmredigen" (Le glorieux), auch in Versen und fünf Aufzügen. Dieses ist ohne Zweifel dasjenige Stück, welches dem Herrn Destouches den meisten Beifall erworben hat. Er ist so bescheiden, einen großen Teil dieses Beifalls den Schauspielern zuzuschreiben, welche sich alle mögliche Mühe gegeben hatten, ihren Rollen ein Genüge zu thun. Wie glücklich ist der dramatische Dichter, der sich eines solchen Schicksals rühmen kann, und dem nicht das Herz brechen darf, seine Arbeit durch Eigensinn und Unwissenheit verhunzt zu sehen! Der ältere Quinault hatte die Rolle des Lycanders darinne gemacht und sich als der unglückliche Vater des Grafen Tufière und der Lisette die Hochachtung und die Bewunderung aller Zuschauer erworben. Der Herr Dufresne hatte den Ruhmredigen vorgestellt und seinen Charakter, noch ehe er ein Wort geredet, durch die bloße Art, sich auf der Bühne zu zeigen, auszudrücken gewußt. Solche Leute können auch das schlechteste Stück aufrecht erhalten; doch sollten nur diejenigen Verfasser das Vorrecht haben, sie für ihre Geburten zu finden, die auch die schlechtesten Schauspieler nicht so vorstellen können, daß sie nicht noch immer Schönheiten genug behalten sollten. — Das vierte Stück in diesem Teile sind „Die verliebten Philosophen" (Les philosophes amoureux), gleichfalls in Versen und fünf Aufzügen, und das sechste Stück ist „Der poetische Dorfjunker" (Le poëte campagnard). Dieses letztere hat einen besondern Prolog, welcher „Der Triumph des Herbstes" (Le triomphe de l'automne) heißt.

Der dritte Teil begreift ebenfalls fünf Schauspiele und einige Kleinigkeiten. Das erste Stück ist „Das Gespenst mit der Trommel"

(Le tambour nocturne), in Prosa und fünf Aufzügen. Es ist eigentlich nicht von der Erfindung des Herrn Destouches, sondern eine Nachahmung eines englischen Stückes des Herrn Addisons, welches in seiner Sprache The drummer heißt und auch in Deutschland bekannt genug ist. Unser Dichter war in England gewesen und hatte den Herrn Addison persönlich kennen lernen. Er giebt ihm das Zeugnis, daß er unter allen schönen Geistern seiner Nation die wenigste Entfernung für das französische Theater gehabt habe und mit den regellosen Unanständigkeiten der englischen Bühne gar nicht zufrieden gewesen sei. Er hatte auch seinen „Drummer" in keiner andern Absicht geschrieben, als seinen Landsleuten zu zeigen, daß sich Regeln und Witz, Anständigkeit und Satire ganz wohl vertrügen. Gleichwohl aber behielt sein Stück noch allzu viel Englisches, als daß es ohne Veränderungen auf dem französischen Theater hätte gefallen können. Diese nun machte der Herr Destouches mit aller möglichen Geschicklichkeit, und wenn er die stolze Treulosigkeit der englischen Schriftsteller, besonders Drydens, hätte nachahmen wollen, so hätte er ganz wohl das ganze Schauspiel für sein eigen ausgeben und in der Vorrede noch dazu auf den englischen Urheber schimpfen können. — — „Der verheiratete Philosoph" (Le philosophe marié) ist das zweite Lustspiel im dritten Teile. Es ist in Versen und fünf Aufzügen. Auch dieses fand ungemeinen Beifall, und sein Verfasser schrieb es dem Minister und Staatssekretär Grafen vou Morville zu. Das dritte Stück ist eigentlich nichts als eine dramatische Satire über die unbilligen Urteile, welche einige neidische Kunstrichter über das vorhergehende Stück gefällt hatten. Es ist in Prosa abgefaßt, hat nur einen Aufzug und heißt „Der Neidische" (L'envieux). Der Kürze ungeachtet ist der Charakter darinne vortrefflich ausgedrückt. — — Das vierte Stück nennt der Verfasser eine Tragikomödie. Es führt den Titel: „Der Ehrgeizige und die Unbesonnene" (L'ambitieux et l'indisc ète). Er hat ihm deswegen den Namen eines bloßen Lustspiels nicht geben wollen, weil alle Personen darinnen von einem gewissen Range sind und er die Scene bei Hofe hat annehmen müssen, wollte er anders seine Helden in die vorteilhaftesten Umstände für die Entwickelung ihrer Charaktere setzen. Es ist

4 f. in Deutschland bekannt durch die Übersetzung der Frau Gottsched. Vgl. das 17. Stück der „Hamburger Dramaturgie" (Bd. X). — 8. Entfernung für, d. h. Abneigung gegen. — 23 f. schrieb es . . . zu, d. h. widmete es.

ein Prolog bei dem „Ehrgeizigen", der die innre Einrichtung des Stücks betrifft, und worinne verschiedene Personen aufgeführt werden, die dafür oder dawider reden. Das fünfte Schauspiel in diesem Teile ist „Die abgenutzte Liebe" (L'amour usé), ein prosaisches Lustspiel in fünf Aufzügen. Mit diesem Stücke ging es dem Verfasser ein wenig unglücklich. Feinde und unbillige Richter brachten es bei der ersten Vorstellung um allen Beifall. Er beklagt sich deswegen in einem Briefe an den Grafen von L**, welcher dem Lustspiele vorgedruckt ist, sehr empfindlich darüber, und es schmerzte ihn, daß eine fünfunddreißigjährige Bemühung für das Vergnügen des Publici ihn vor dieser Beschimpfung nicht habe sichern können. — — Außer diesen fünf Stücken findet man noch in dem dritten Teile drei kleine Divertissements, welche aber durchaus nichts sagen wollen und beinahe ihres Verfassers unwert wären, wenn sie vielleicht nicht in dem Zirkel der Freunde, in welchem sie gespielt worden, gewisse gesellschaftliche Vollkommenheiten gehabt hätten, die für fremde Leser durchaus unmerklich sind.

Der vierte Teil enthält nur drei ganze Stücke. Das erste ist „Der Sonderling" (L'homme singulier), ein Lustspiel in Versen und fünf Aufzügen. Es ist eher gedruckt als aufgeführt worden. Der Verfasser bezeigt eine besondre Liebe für dasselbe und schmeichelt sich selbst, daß man nicht allein das hohe Komische und die lebhafte und männliche Moral, welche seinen übrigen Stücken soviel Beifall erworben, sondern auch einen ziemlich neuen und sehr lehrreichen Charakter darinnen antreffen werde. Das zweite Stück ist „Die Stärke des Naturells" (La force du naturel), ebenfalls in Versen und fünf Aufzügen. Man ist mit dem Inhalte dieses Lustspiels nicht zufrieden gewesen und kann es auch gewissermaßen nicht wohl sein, wie wir ein andermal zeigen wollen. Es ist gleich das Gegenspiel von der „Nanine" des Herrn von Voltaire, welcher wenigstens in diesem Stücke ein besserer Kenner der Natur als der alte Destouches gewesen ist. Das dritte Stücke endlich heißt Le jeune homme à l'épreuve, „Der junge Mensch, der die Probe aushält"; es ist in Prosa und in fünf Aufzügen. Wenn auch dieses gleich die Frucht des Alters ist, so ist es doch die Frucht des Alters eines Destouches und würde der Blüte eines andern Schriftstellers Ehre machen. Der übrige Inhalt des vierten Teils bestehet aus den ersten Auftritten verschiedener Lustspiele, die der Verfasser ohne Zweifel noch hat ausarbeiten wollen, ob

er sie gleich für nichts als für bloße Entwürfe ausgiebt, die er für einen jungen Chevalier von B., der sich in der komischen Dichtkunst üben wollen, gemacht habe. Die vornehmsten davon sind Anfangsscenen zu einem Lustspiele, welches „Der liebenswürdige Alte" heißen sollen, desgleichen zu einem über den Charakter des Rachsüchtigen. Auch ist der Anfang zu einem Lustspiele, „Protheus", da, worinne der Dichter einen Betrieger aufführen wollen, der jeden Charakter anzunehmen fähig ist. Wird wohl jemand so kühn sein und dasjenige auszuführen wagen, was ein solcher Dichter entworfen hat? — — Noch findet man in diesem vierten Teile eine Sammlung von hundertunddreiundsiebenzig Sinnschriften und ein poetisches Schreiben an den König über seine Genesung. Nur die Lieder des Hrn. Destouches, deren er verschiedene und gewiß sehr artige gemacht hat, vermisse ich in dieser ganzen Sammlung seiner Werke. Sie ist übrigens noch mit dem in Kupfer gestochnen Bilde unsers Dichters geziert, von welchem der Verleger versichert, daß er es nicht ohne Mühe erhalten habe. Ich weiß nicht, ob es ähnlicher ist als das, welches Petit bereits 1740 nach dem Gemälde eines Largillière gestochen hat; so viel weiß ich, daß dieses von besserm Geschmack ist.

VI.

Über das Lustspiel „Die Juden“,

im vierten Teile der Lessingschen Schriften.

[Unsere Ausg. I, S. 353 ff.]

Unter den Beifall, welchen die zwei Lustspiele in dem vierten Teile meiner Schriften gefunden haben, rechne ich mit Recht die Anmerkungen, deren man das eine, „Die Juden“, wert geschätzt hat. Ich bitte sehr, daß man es keiner Unleidlichkeit des Tadels zuschreibe, wenn ich mich eben jetzt gefaßt mache, etwas darauf zu antworten. Daß ich sie nicht mit Stillschweigen übergehe, ist vielmehr ein Zeichen, daß sie mir nicht zuwider gewesen sind, daß ich sie überlegt habe, und daß ich nichts mehr wünsche, als billige Urteile der Kunstrichter zu erfahren, die ich auch alsdenn, wenn sie mich unglücklicherweise nicht überzeugen sollten, mit Dank erkennen werde.

Es sind diese Anmerkungen in dem siebzigsten Stücke der „Göttingschen Anzeigen von gelehrten Sachen“ dieses Jahres gemacht worden, und in den „Jenaischen gelehrten Zeitungen“ hat man ihnen beigepflichtet. Ich muß sie notwendig hersetzen, wenn ich denjenigen von meinen Lesern, welchen sie nicht zu Gesichte gekommen sind, nicht undeutlich sein will. „Der Endzweck dieses Lustspiels“, hat mein Hr. Gegner die Gütigkeit zu sagen, „ist eine sehr ernsthafte Sittenlehre, nämlich, die Thorheit und Unbilligkeit des Hasses und der Verachtung zu zeigen, womit wir den Juden meistenteils begegnen. Man kann daher dieses Lust-

2 f. Über das Lustspiel ꝛc. Theatral. Bibl., Erstes Stück. 1754.

spiel nicht lesen, ohne daß einem die mit gleichem Endzweck gedichtete Erzählung von einem ehrlichen Juden, die in Hrn. Gellerts „Schwedischer Gräfin" stehet, beifallen muß. Bei Lesung beider aber ist uns stets das Vergnügen, so wir reichlich empfunden haben, durch etwas unterbrochen worden, das wir entweder zu Hebung des Zweifels oder zu künftiger Verbesserung der Erdichtungen dieser Art bekannt machen wollen. Der unbekannte Reisende ist in allen Stücken so vollkommen gut, so edelmütig, so besorgt, ob er auch etwan seinem Nächsten unrecht thun und ihn durch ungegründeten Verdacht beleidigen möchte, gebildet, daß es zwar nicht unmöglich, aber doch allzu unwahrscheinlich ist, daß unter einem Volke von den Grundsätzen, Lebensart und Erziehung, das wirklich die üble Begegnung der Christen auch zu sehr mit Feindschaft oder wenigstens mit Kaltsinnigkeit gegen die Christen erfüllen muß, ein solches edles Gemüt sich gleichsam selbst bilden könne. Diese Unwahrscheinlichkeit stört unser Vergnügen desto mehr, je mehr wir dem edeln und schönen Bilde Wahrheit und Dasein wünscheten. Aber auch die mittelmäßige Tugend und Redlichkeit findet sich unter diesem Volke so selten, daß die wenigen Beispiele davon den Haß gegen dasselbe nicht so sehr mindern, als man wünschen möchte. Bei den Grundsätzen der Sittenlehre, welche zum wenigsten der größte Teil derselben angenommen hat, ist auch eine allgemeine Redlichkeit kaum möglich, sonderlich da fast das ganze Volk von der Handlung leben muß, die mehr Gelegenheit und Versuchung zum Betruge giebt als andre Lebensarten."

Man sieht leicht, daß es bei diesen Erinnerungen auf zwei Punkte ankömmt. Erstlich darauf, ob ein rechtschaffner und edler Jude an und vor sich selbst etwas Unwahrscheinliches sei, zweitens, ob die Annehmung eines solchen Juden in meinem Lustspiele unwahrscheinlich sei. Es ist offenbar, daß der eine Punkt den andern hier nicht nach sich zieht, und es ist ebenso offenbar, daß ich mich eigentlich nur des letztern wegen in Sicherheit setzen dürfte, wenn ich die Menschenliebe nicht meiner Ehre vorzöge und nicht lieber eben bei diesem als bei dem erstern verlieren wollte. Gleichwohl aber muß ich mich über den letztern zuerst erklären.

Habe ich in meinem Lustspiele einen rechtschaffnen und edeln

2 f. Leben der Schwedischen Gräfin von G***. Leipzig, 1763, II, S. 113 ff. Gellerts Werke, Leipzig 1781, IV, S. 348 ff.

Juden wider die Wahrscheinlichkeit angenommen? — — Noch muß ich dieses nur bloß nach den eignen Begriffen meines Gegners untersuchen. Er giebt zur Ursache der Unwahrscheinlichkeit eines solchen Juden die Verachtung und Unterdrückung, in welcher dieses Volk seufzet, und die Notwendigkeit an, in welcher es sich befindet, bloß und allein von der Handlung zu leben. Es sei; folgt aber also nicht notwendig, daß die Unwahrscheinlichkeit wegfalle, sobald diese Umstände sie zu verursachen aufhören? Wenn hören sie aber auf, dieses zu thun? Ohne Zweifel alsdann, wenn sie von andern Umständen vernichtet werden, das ist, wenn sich ein Jude imstande befindet, die Verachtung und Unterdrückung der Christen weniger zu fühlen, und sich nicht gezwungen sieht, durch die Vorteile eines kleinen nichtswürdigen Handels ein elendes Leben zu unterhalten. Was aber wird mehr hierzu erfordert als Reichtum? Doch ja, auch die richtige Anwendung dieses Reichtums wird dazu erfordert. Man sehe nunmehr, ob ich nicht beides bei dem Charakter meines Juden angebracht habe. Er ist reich; er sagt es selbst von sich, daß ihm der Gott seiner Väter mehr gegeben habe, als er brauche; ich lasse ihn auf Reisen sein, ja, ich setze ihn sogar aus derjenigen Unwissenheit, in welcher man ihn vermuten könnte: er lieset und ist auch nicht einmal auf der Reise ohne Bücher. Man sage mir, ist es also nun noch wahr, daß sich mein Jude hätte selbst bilden müssen? Besteht man aber darauf, daß Reichtum, bessere Erfahrung und ein aufgeklärterer Verstand nur bei einem Juden keine Wirkung haben könnten, so muß ich sagen, daß dieses eben das Vorurteil ist, welches ich durch mein Lustspiel zu schwächen gesucht habe; ein Vorurteil, das nur aus Stolz oder Haß fließen kann und die Juden nicht bloß zu rohen Menschen macht, sondern sie in der That weit unter die Menschheit setzt. Ist dieses Vorurteil nun bei meinen Glaubensgenossen unüberwindlich, so darf ich mir nicht schmeicheln, daß man mein Stück jemals mit Vergnügen sehen werde. Will ich sie denn aber bereden, einen jeden Juden für rechtschaffen und großmütig zu halten oder auch nur die meisten dafür gelten zu lassen? Ich sage es gerade heraus: Noch alsdenn, wenn mein Reisender ein Christ wäre, würde sein Charakter sehr selten sein, und wenn das Seltene bloß das Unwahrscheinliche ausmacht, auch sehr unwahrscheinlich. — —

17 ff. I, S. 387, Z. 17. — 21 f. I, S. 370, Z. 20—26.

Ich bin schon allmählich auf den ersten Punkt gekommen. Ist denn ein Jude, wie ich ihn angenommen habe, vor sich selbst unwahrscheinlich? Und warum ist er es? Man wird sich wieder auf die obigen Ursachen berufen. Allein können denn diese nicht wirklich im gemeinen Leben ebensowohl wegfallen, als sie in meinem Spiele wegfallen? Freilich muß man, dieses zu glauben, die Juden näher kennen als aus dem liederlichen Gesindel, welches auf den Jahrmärkten herumschweift. — — Doch ich will lieber hier einen andern reden lassen, dem dieser Umstand näher an das Herz gehen muß, einen aus dieser Nation selbst. Ich kenne ihn zu wohl, als daß ich ihm hier das Zeugnis eines ebenso witzigen als gelehrten und rechtschaffnen Mannes versagen könnte. Folgenden Brief hat er bei Gelegenheit der göttingischen Erinnerung an einen Freund in seinem Volke, der ihm an guten Eigenschaften völlig gleich ist, geschrieben. Ich sehe es voraus, daß man es schwerlich glauben, sondern vielmehr diesen Brief für eine Erdichtung von mir halten wird; allein ich erbiete mich, denjenigen, dem daran gelegen ist, unwidersprechlich von der Authenticität desselben zu überzeugen. Hier ist er.

„Mein Herr,

„Ich überschicke Ihnen hier das 70. Stück der 'Göttingschen Gelehrten Anzeigen'. Lesen Sie den Artikel von Berlin. Die Herren Anzeiger rezensieren den 4. Teil der Lessingschen Schriften, die wir so oft mit Vergnügen gelesen haben. Was glauben Sie wohl, daß sie an dem Lustspiele 'Die Juden' aussetzen? Den Hauptcharakter, welcher, wie sie sich ausdrücken, viel zu edel und viel zu großmütig ist. Das Vergnügen, sagen sie, das wir über die Schönheit eines solchen Charakters empfinden, wird durch dessen Unwahrscheinlichkeit unterbrochen, und endlich bleibt in unsrer Seele nichts als der bloße Wunsch für sein Dasein übrig. — Diese Gedanken machten mich schamrot. Ich bin nicht imstande, alles auszudrücken, was sie mich haben empfinden lassen. Welche Erniedrung für unsere bedrängte Nation! Welche übertriebene Verachtung! Das gemeine Volk der Christen hat uns von jeher als den Auswurf der Natur, als Geschwüre

19 ff. „Michaelis war der göttingische Rezensent. Der Brief ist von Moses Mendelssohn und an den Doktor Gumperz, einen Arzt in Berlin, der aber nicht praktisierte, sondern von seinen Mitteln lebte und sich eigentlich mit Mathematik beschäftigte. Gumperz war um die damalige Zeit Sekretär bei Maupertuis." — [Anm. von Karl G. Lessing.]

der menschlichen Gesellschaft angesehen. Allein von gelehrten Leuten erwartete ich jederzeit eine billigere Beurteilung; von diesen vermutete ich die uneingeschränkte Billigkeit, deren Mangel uns insgemein vorgeworfen zu werden pflegt. Wie sehr habe ich mich geirrt, als ich einem jeden christlichen Schriftsteller soviel Aufrichtigkeit zutrauete, als er von andern fordert!

„In Wahrheit, mit welcher Stirne kann ein Mensch, der noch ein Gefühl der Redlichkeit in sich hat, einer ganzen Nation die Wahrscheinlichkeit absprechen, einen einzigen ehrlichen Mann aufweisen zu können? Einer Nation, aus welcher, wie sich der Verfasser der 'Juden' ausdrückt, alle Propheten und die größesten Könige aufstanden? Ist sein grausamer Richterspruch gegründet: welche Schande für das menschliche Geschlecht! Ungegründet: welche Schande für ihn!

„Ist es nicht genug, daß wir den bittersten Haß der Christen auf so manche grausame Art empfinden müssen, sollen auch diese Ungerechtigkeiten wider uns durch Verleumdungen gerechtfertiget werden?

„Man fahre fort, uns zu unterdrücken, man lasse uns beständig mitten unter freien und glückseligen Bürgern eingeschränkt leben, ja, man setze uns ferner dem Spotte und der Verachtung aller Welt aus: nur die Tugend, den einzigen Trost bedrängter Seelen, die einzige Zuflucht der Verlassenen, suche man uns nicht gänzlich abzusprechen!

„Jedoch man spreche sie uns ab, was gewinnen die Herren Rezensenten dabei? Ihre Kritik bleibet dennoch unverantwortlich. Eigentlich soll der Charakter des reisenden Juden (ich schäme mich, wann ich ihn von dieser Seite betrachte) das Wunderbare, das Unerwartete in der Komödie sein. Soll nun der Charakter eines hochmütigen Bürgers, der sich zum türkischen Fürsten machen läßt, so unwahrscheinlich nicht sein als eines Juden, der großmütig ist? Laßt einen Menschen, dem von der Verachtung der jüdischen Nation nichts bekannt ist, der Aufführung dieses Stückes beiwohnen: er wird gewiß während des ganzen Stückes für Langeweile gähnen, ob es gleich für uns sehr viele Schönheiten hat. Der Anfang wird ihn auf die traurige Betrachtung leiten, wie weit der Nationalhaß getrieben werden könne, und über das Ende

10 ff. In der Vorrede zum 3. [und 4.] Teil der „Schrifften“ (Bd. VI).

wird er lachen müssen. Die guten Leute, wird er bei sich denken, haben doch endlich die große Entdeckung gemacht, daß Juden auch Menschen sind. So menschlich denkt ein Gemüt, das von Vorurteilen gereinigt ist.

„Nicht daß ich durch diese Betrachtung dem Lessingschen Schauspiele seinen Wert entziehen wollte; keinesweges! Man weiß, daß sich der Dichter überhaupt und insbesondere, wenn er für die Schaubühne arbeitet, nur nach der unter dem Volke herrschenden Meinung zu richten habe. Nach dieser aber muß der unvermutete Charakter des Juden eine sehr rührende Wirkung auf die Zuschauer thun. Und insoweit ist ihm die ganze jüdische Nation viele Verbindlichkeit schuldig, daß er sich Mühe giebt, die Welt von einer Wahrheit zu überzeugen, die für sie von großer Wichtigkeit sein muß.

„Sollte diese Rezension, diese grausame Seelenverdammung, nicht aus der Feder eines Theologen geflossen sein? Diese Leute denken der christlichen Religion einen großen Vorschub zu thun, wenn sie alle Menschen, die keine Christen sind, für Meuchelmörder und Straßenräuber erklären. Ich bin weit entfernt, von der christlichen Religion so schimpflich zu denken; das wäre ohnstreitig der stärkste Beweis wider ihre Wahrhaftigkeit, wenn man sie festzustellen alle Menschlichkeit aus den Augen setzen müßte!

„Was können uns unsere strengen Beurteiler, die nicht selten ihre Urteile mit Blute versiegeln, Erhebliches vorrücken? Laufen nicht alle ihre Vorwürfe auf den unersättlichen Geiz hinaus, den sie vielleicht durch ihre eigene Schuld bei dem gemeinen jüdischen Haufen zu finden frohlocken? Man gebe ihnen diesen zu; wird es denn deswegen aufhören, wahrscheinlich zu sein, daß ein Jude einem Christen, der in räuberische Hände gefallen ist, das Leben gerettet haben sollte? Oder wenn er es gethan, muß er sich notwendig das edle Vergnügen, seine Pflicht in einer so wichtigen Sache beobachtet zu haben, mit niederträchtigen Belohnungen versalzen lassen? Gewiß nicht! Zu voraus, wenn er in solchen Umständen ist, in welche der Jude im Schauspiele gesetzt worden!

„Wie aber, soll dieses unglaublich sein, daß unter einem Volke von solchen Grundsätzen und Erziehung ein so edles und erhabenes Gemüt sich gleichsam selbst bilden sollte? Welche Beleidigung! So ist alle unsere Sittlichkeit dahin! so regt sich in uns kein Trieb mehr für die Tugend! so ist die Natur stiefmütterlich

gegen uns gewesen, als sie die edelste Gabe unter den Menschen ausgeteilt, die natürliche Liebe zum Guten! Wie weit bist du, gütiger Vater, über solche Grausamkeit erhaben!

„Wer Sie näher kennt, teuerster Freund, und Ihre Talente zu schätzen weiß, dem kann es gewiß an keinem Exempel fehlen, wie leicht sich glückliche Geister ohne Vorbild und Erziehung emporschwingen, ihre unschätzbaren Gaben ausarbeiten, Geist und Herz bessern und sich in den Rang der größten Männer erheben können. Ich gebe einem jeden zu bedenken, ob Sie, großmütiger Freund, nicht die Rolle des Juden im Schauspiel übernommen hätten, wenn Sie auf Ihrer gelehrten Reise in seine Umstände gesetzt worden wären. Ja, ich würde unsere Nation erniedrigen, wenn ich fortfahren wollte, einzelne Exempel von edeln Gemütern anzuführen. Nur das Ihrige konnte ich nicht übergehen, weil es so sehr in die Augen leuchtet, und weil ich es allzu oft bewundere.

„Überhaupt sind gewisse menschliche Tugenden den Juden gemeiner als den meisten Christen. Man bedenke den gewaltigen Abscheu, den sie für eine Mordthat haben. Kein einziges Exempel wird man anführen können, daß ein Jude (ich nehme die Diebe von Profession aus) einen Menschen ermordet haben sollte. Wie leicht wird es aber nicht manchem sonst redlichen Christen, seinem Nebenmenschen für ein bloßes Schimpfwort das Leben zu rauben? Man sagt, es sei Niederträchtigkeit bei den Juden. Wohl! wenn Niederträchtigkeit Menschenblut verschont, so ist Niederträchtigkeit eine Tugend.

„Wie mitleidig sind sie nicht gegen alle Menschen, wie milde gegen die Armen beider Nationen? Und wie hart verdient das Verfahren der meisten Christen gegen ihre Arme genennt zu werden? Es ist wahr, sie treiben diese beiden Tugenden fast zu weit. Ihr Mitleiden ist allzu empfindlich und hindert beinah die Gerechtigkeit, und ihre Mildigkeit ist beinah Verschwendung. Allein wenn doch alle, die ausschweifen, auf der guten Seite ausschweifeten!

„Ich könnte noch vieles von ihrem Fleiße, von ihrer bewundernswürdigen Mäßigkeit, von ihrer Heiligkeit in den Ehen hinzusetzen. Doch schon ihre gesellschaftliche Tugenden sind hinreichend genug, die ‘Göttingsche Anzeigen’ zu widerlegen, und ich bedaure den, der eine so allgemeine Verurteilung ohne Schauern lesen kann.

„Ich bin ꝛc.“

*

* *

Ich habe auch die Antwort auf diesen Brief vor mir. Allein ich mache mir ein Bedenken, sie hier drucken zu lassen. Sie ist mit zu viel Hitze geschrieben, und die Retorsionen sind gegen die Christen ein wenig zu lebhaft gebraucht. Man kann es mir aber gewiß glauben, daß beide Korrespondenten auch ohne Reichtum Tugend und Gelehrsamkeit zu erlangen gewußt haben, und ich bin überzeugt, daß sie unter ihrem Volke mehr Nachfolger haben würden, wenn ihnen die Christen nur vergönnten, das Haupt ein wenig mehr zu erheben. — —

Der übrige Teil der göttingschen Erinnerungen, worinne man mich zu einem andern ähnlichen Lustspiele aufmuntert, ist zu schmeichelhaft für mich, als daß ich ihn ohne Eitelkeit wiederholen könnte. Es ist gewiß, daß sich nach dem daselbst angegebnen Plane ein sehr einnehmendes Stück machen ließe, nur muß ich erinnern, daß die Juden alsdenn bloß als ein unterdrücktes Volk und nicht als Juden betrachtet werden und die Absichten, die ich bei Verfertigung meines Stücks gehabt habe, größtenteils wegfallen würden.

3. Retorsionen, Gegenbeschuldigungen.

VII.

Von den lateinischen Trauerspielen,

welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind.

Die einzigen Überreste, woraus man die tragische Bühne der Römer einigermaßen beurteilen kann, sind diejenigen zehn Trauerspiele, welche unter dem Namen des Seneca gelesen werden.

Da ich jetzt vorhabe, sie meinen Lesern bekannter zu machen, so sollte ich vielleicht verschiedene historisch-kritische Anmerkungen und Nachrichten vorausschicken, die ihnen die Meinungen der Gelehrten von den wahren Verfassern dieser Trauerspiele, von ihrem Alter, von ihrem innern Werte 2c. erklärten. Doch weil sich hiervon schwerlich urteilen läßt, wenn man die Stücke nicht schon selbst gelesen hat, so will ich in dieser meiner Abhandlung eben der Ordnung folgen, die jeder wahrscheinlicherweise beobachten würde, der sich selbst von diesen Dingen unterrichten wollte. Ich will alle zehn Trauerspiele nach der Reihe durchgehen und Auszüge davon mitteilen, in welchen man die Einrichtung und die vornehmsten Schönheiten derselben erkennen kann. Ich schmeichle mir, daß diese Auszüge desto angenehmer sein werden, je größer die Schwierigkeiten sind, mit welchen die Lesung der Stücke selbst verbunden ist.

Es sind, wie schon gesagt, deren zehne, welche folgende Überschriften führen. I. Der rasende Herkules. II. Thyest. III. Thebais. IV. Hippolytus. V. Ödipus. VI. Troas. VII. Medea. VIII. Agamemnon. IX. Herkules auf Öta. X. Oktavia. Ich will mich sogleich zu dem ersten Stücke wenden.

---

2 f. Von den lateinischen Trauerspielen 2c. Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754.

I. Der rasende Herkules.

Inhalt.

Herkules hatte sich mit der Megara, der Tochter des Kreons, Königs von Theben, vermählt. Seine Thaten und besonders seine Reise in die Hölle nötigten ihn, lange Zeit von seinem Reiche und seiner Familie abwesend zu sein. Während seiner Abwesenheit empörte sich ein gewisser Lykus, ließ den Kreon mit seinen Söhnen ermorden und bemächtigte sich des thebanischen Scepters. Um seinen Thron zu befestigen, hielt er es vor gut, sich mit der zurückgelassenen Gemahlin des Herkules zu verbinden. Doch indem er am heftigsten darauf dringt, kömmt Herkules aus der Hölle zurück und tötet den tyrannischen Lykus mit allen seinen Anhängern. Juno, die unversöhnliche Feindin des Herkules, wird durch das beständige Glück dieses Helden erbittert und stürzt ihn durch Hilfe der Furien in eine schreckliche Raserei, deren traurige Folgen der eigentliche Stoff dieses Trauerspiels sind. Außer dem Chore kommen nicht mehr als sechs Personen darinne vor: Juno, Megara, Lykus, Amphitryo, Herkules, Theseus.

Auszug.

Juno eröffnet die Scene. Herkules ist in den zwei ersten Akten zwar noch nicht gegenwärtig. Als Juno aber weiß sie doch schon, daß er gewiß erscheinen werde und schon bereits siegend die Hölle verlassen habe. Man muß sich erinnern, daß Herkules ein Sohn des Jupiters war, den er mit der Alkmene erzeugt hatte. Sie tobt also in diesem ersten Auftritte wider die Untreue ihres Gemahls überhaupt und wider diese Frucht derselben insbesondere. Endlich faßt sie wider den Herkules den allergrausamsten Anschlag. — — Wir wollen sehen, wie dieses der Dichter ungefähr ausgeführt hat.

Sie sagt gleich anfangs, daß sie, die Schwester des Donnergottes — — denn nur dieser Name bleibe ihr noch übrig — — die ätherischen Wohnungen und den von ihr immer abgeneigten Jupiter verlassen habe. „Ich muß auf der Erde wandeln, um den Kebsweibern Platz zu machen. Diese haben den Himmel besetzt! Dort glänzt von dem erhabensten Teile des eisreichen Pols Kallisto in der Bärin und regieret argolische Flotten. Da, wo in verlängerten Tagen der laue Frühling herabfließt, schimmert

der schwimmende Träger Europens. Hier bilden des Atlas schweifende Töchter das den Schiffern und der See furchtbare Gestirn; dort schreckt mit drohendem Schwert Orion die Götter. Hier hat der güldne Perseus seine Sterne, dort Kastor und Pollux ꝛc. Und damit ja kein Teil des Himmels unentehrt bleibe, so muß er auch noch den Kranz des knossischen Mädchens tragen. Doch was klage ich über alte Beleidigungen? Wie oft haben mich nicht des einzigen gräßlichen Thebens ruchlose Dirnen zur Stiefmutter gemacht! Ersteige nur den Himmel, Alkmene, bemächtige dich nur siegend meines Sitzes; und du, ihr Sohn, um dessen Geburt die Welt einen Tag einbüßte und der langsame Phöbus später aus dem Eoischen Meere aufstieg, nimm die versprochnen Gestirne nur ein! Ich will meinen Haß nicht fahren lassen; mein rasender Schmerz, mein tobender Zorn soll mich zu ewigen Kriegen reizen — — Aber zu was für Kriegen? Was die feindselige Erde nur Scheußliches hervorbringt, was Meer und Luft nur Schreckliches, Gräßliches, Wildes und Ungeheures tragen, alles das ist von ihm gebändigt und besiegt. Das Ungemach stärkt ihn; er nützet meinen Zorn; er verkehret meinen Haß in sein Lob, und je härtere Dinge ich ihm auflege, je mehr beweiset er seinen Vater!" — — Die Göttin berührt hierauf die Thaten des Herkules näher, der als ein Gott schon in der ganzen Welt verehrt werde, und der ihre Befehle leichter vollziehe, als sie dieselben erdenke. Die Erde sei ihm nicht weit genug gewesen; er habe die Pforten der Hölle erbrochen, den Weg aus dem Reiche der Schatten zurück gefunden und schleppe, über sie triumphierend, mit stolzer Faust den Höllenhund durch die Städte Griechenlands zur Schau. „Der Tag", fährt sie fort, „erblaßte, die Sonne zitterte, als sie den Cerberus erblickte; mich selbst überfiel ein Schauer, da ich das überwältigte dreiköpfichte Ungeheuer sahe, und ich erschrak über meinen Befehl." — — Sie fürchtet, Herkules werde sich auch des obern Reichs bemächtigen, da er das unterirdische überwunden habe; er werde seinem Vater den Scepter entreißen und nicht, wie Bacchus, auf langsamen Wegen sich zu den Sternen erheben: er werde auf den Trümmern der Welt sie ersteigen und über den öden Himmel gebieten wollen. — „Wüte nur also fort, mein Zorn, wüte fort! Unterdrücke ihn mit seinem großen Anschlage, falle ihn an, Juno, zerfleische ihn mit deinen eignen Händen! Warum überträgst du andern deinen Haß? — — Welche Feinde kannst du ihm erwecken,

die er nicht überwunden habe? Du suchst einen, der ihm gewachsen sei? Nur er selbst ist sich gewachsen. So bekriege er sich dann also selbst! Herbei, ihr Eumeniden! Herbei aus dem tiefsten Abgrunde des Tartarus! Schüttelt das flammende Haar, schlagt ihm mit wütenden Händen vergiftete Wunden! — — Nun, Stolzer, kannst du nach den himmlischen Wohnungen trachten! — — Umsonst glaubst du dem Styx entflohen zu sein! Hier, hier will ich dir die wahre Hölle zeigen! Schon rufe ich die Zwietracht aus ihrer finstern Höhle, noch jenseits dem Reiche der Verdammten, hervor! Was du noch Schreckliches da gelassen hast, soll erscheinen. Das lichtscheue Verbrechen, die wilde Ruchlosigkeit, die ihr eigen Blut leckt, und die irre, stets wider sich selbst bewaffnete Raserei, diese, diese sollen erscheinen und Rächer meines Schmerzes sein! Fanget dann also an, ihr Dienerinnen des Pluto! Schwinget die lodernden Fackeln! Strafet des Styx kühnen Verächter! Erschüttert seine Brust und laßt sie ein heftiger Feuer durchrasen, als in den Höhlen des Ätna tobet! — — Ach, daß Herkules rasen möge, muß ich vorher erst selbst rasen! Und warum rase ich nicht schon?" — — Auf diese Art beschließt Juno, daß ihr Feind immerhin aus der Hölle unverletzt und mit unverringerten Kräften zurückkommen möge; sie wolle ihn seine Kinder gesund wiederfinden lassen, aber in einer plötzlichen Unsinnigkeit solle er ihr Mörder werden. „Ich will ihn selbst die Pfeile von der gewissen Senne schnellen helfen, ich will selbst die Waffen des Rasenden lenken und endlich einmal selbst dem kämpfenden Herkules beistehen! Mag ihn doch nach dieser That sein Vater in den Himmel aufnehmen!" — Mit diesem Vorsatze begiebt sich Juno fort, weil sie den Tag anbrechen sieht.

Diesen Anbruch des Tages beschreibt der darauf folgende Chor. Er beschreibt ihn nach den Veränderungen, die an dem Himmel vorgehen, und nach den verschiedenen Beschäftigungen der Menschen, welche nun wieder ihren Anfang nehmen. „Wie wenige", fügt er hinzu, „beglückt die sichere Ruhe! Wie wenige sind der Flüchtigkeit des Lebens eingedenk und nützen die nie wieder zurückkehrende Zeit! Lebt, weil es noch das Schicksal erlaubt, vergnügt! Das rollende Jahr eilt mit schnellen Tagen dahin, und die unerbittlichen Schwestern spinnen fort, ohne den Faden wieder aufzuwinden." — — Er tadelt hierauf diejenigen, welche gleichwohl freiwillig ihrem Schicksale entgegeneilen und wie Herkules das

trübe Reich der Schatten nicht bald genug erblicken können. Er verlangt die Ehre, die diese treibt, nicht, sondern wünscht sich, in einer verborgenen Hütte ruhig zu leben, wo das Glück auf einem zwar niedrigen, aber sichern Ort feststehe, wenn die kühne Tugend hoch herabstürzet. — — Hier sieht er die traurige Megara mit zerstreuten Haaren näher kommen, welcher der alte Amphitryo, der Halbvater des Herkules, langsam nachfolgt. Er macht ihnen also Platz, und Megara eröffnet den

Zweiter Aufzug.

Sie bittet den Jupiter, ihren und ihres Gemahls Mühseligkeiten endlich einmal ein Ende zu machen. Sie klagt, daß noch nie ein Tag sie mit Ruhe beglückt habe; daß immer das Ende des einen Übels der Übergang zu dem andern sei; daß dem Herkules nicht ein Augenblick Ruhe gelassen werde; daß ihn Juno seit der zartesten Kindheit verfolge und ihn Ungeheuer zu überwinden genötiget habe, und noch ehe er fähig gewesen sei, sie zu kennen. Sie fängt hierauf von den zwei Schlangen an, die er schon in der Wiege, so fest sie ihn auch umschlungen hatten, mit lächelndem Blicke zerquetschte, und berührt alle seine übrigen Thaten mit kurzen malerischen Zügen, bis auf die schimpfliche Arbeit im Stall des Augias. „Aber“, fährt sie fort, „was hilft ihn alles dieses? Er muß der Welt, die er verteidigte, entbehren. Und schon hat es die Erde empfunden, daß der Urheber ihres Friedens nicht zugegen sei! Das glückliche Laster heißt Tugend, die Bösen herrschen über die Guten, Gewalt geht vor Recht, und die Gesetze verstummen vor Furcht.“ — — Zum Beweise führt sie die Grausamkeiten des Lykus an, welcher ihren Vater, den Kreon, und ihre Brüder, dessen Söhne, ermordet und sich des thebanischen Reichs bemächtiget habe. Sie bedauert, daß diese berühmte Stadt, aus welcher so viel Götter entsprossen, deren Mauern Amphion mit mächtigen Melodieen aufgeführt, und in welche selbst der Vater der Götter sich so oft herabgelassen habe, jetzt einem nichtswürdigen Verbannten gehorchen müsse. „Der, welcher zu Wasser und Land die Laster verfolgt und tyrannische Scepter mit gerechter Faust zerbrochen hat, muß selbst abwesend dienen und das Joch tragen, wovon er andre befreiet. Dem Herkules gehöret Theben, und Lykus hat es inne. Doch lange wird er es nicht mehr inne haben. Plötzlich wird der Held an

das Tageslicht wieder hervorbringen, er wird den Weg zurück entweder finden oder sich machen. — — Erscheine denn, o Gemahl, und komm als Sieger zu deinem besiegten Hause zurück! Entreiße dich der Nacht, und wann alle Rückgänge verschlossen sind, so spalte die Erde, so wie du einst das Gebirge spaltetest und dahin den Ossa und dorthin den Olympus warfst und mitten durch den thessalischen Strom einen neuen Weg führtest! Spalte sie, treibe, was in ewigen Finsternissen begraben war, zitternde Scharen des Lichts entwöhnter Schatten, vor dir her und so stelle dich deinen Eltern, deinen Kindern, deinem Vaterlande wieder dar! Keine andre Beute davonbringen, als die man dir befohlen hat, ist deiner unwürdig!" — — Doch hier besinnt sich Megara, daß diese Reden für ihre Umstände zu großsprechrisch sind, und wendet sich lieber zu den Göttern, welchen sie Opfer und heilige Feste verspricht, wenn sie ihr den Gemahl bald wiederschenken wollen. „Hält dich aber", fügt sie hinzu, „eine höhere Macht zurück, wohl, so folgen wir! Entweder schütze uns durch deine Zurückkunft alle, oder ziehe uns alle nach dir! — — Ja, nachziehen wirst du uns dir; denn uns Gebeugte vermag auch kein Gott aufzurichten!"

Hier unterbricht sie der alte Amphitryo. „Hoffe ein Besseres", spricht er, „und laß den Mut nicht sinken! Er wird gewiß auch aus dieser Mühseligkeit wie aus allen größer hervorgehen!"

Meg. Was die Elenden gern wollen, das glauben sie leicht.

Amphit. Oder vielmehr, was sie allzu sehr fürchten, dem vermeinen sie auf keine Weise entgehen zu können.

Meg. Aber jetzt, da er in die Tiefe versenkt und begraben ist, da die ganze Welt auf ihm liegt, welchen Weg kann er zu den Lebendigen zurückfinden?

Amph. Eben den, welchen er durch den brennenden Erdstrich und durch das trockne Meer stürmender Sandwogen fand 2c.

Meg. Nur selten verschonet das unbillige Glück die größten Tugenden. Niemand kann sich lange so häufigen Gefahren sicher bloßstellen. Wen das Verderben so oft vorbeigegangen ist, den trifft es endlich einmal.

Hier bricht Megara ab, weil sie den wütenden Lykus mit drohendem Gesicht und mit Schritten, die seine Gemütsart verraten, einhertreten sieht. Er redet die ersten zwanzig Zeilen mit sich selbst und schildert sich als einen wahren Tyrannen. Er ist stolz darauf, daß er sein Reich nicht durch Erbschaft besitze, daß er

keine edeln Vorfahren, kein durch erhabne Titel berühmtes Geschlecht aufweisen könne. Er trotzt auf seine eigene Tapferkeit und findet, daß seine fernere Sicherheit nur auf dem Schwerte beruhe. „Nur dieses“, sagt er, „kann bei dem schützen, was man wider Willen der Unterthanen besitzt.“ — — Unterdessen will er doch auch nicht unterlassen, einen Staatsgriff anzuwenden. Er bildet sich nämlich ein, daß er sein neu erobertes Reich durch nichts mehr befestigen könne, als wenn er sich mit der Megara vermählte. Er kann sich nicht vorstellen, daß sie seinen Antrag verachten werde; sollte sie es aber thun, so hat er bereits den festen Entschluß gefaßt, das ganze Herkulische Haus auszurotten. Er fragt nichts darnach, was das Volk von so einer That urteilen werde; er hält es für eines von den vornehmsten Stücken der Regierungskunst, gegen die Nachreden des Pöbels gleichgültig zu sein. In dieser Gesinnung will er sogleich den Versuch machen und geht auf die Megara los, die sich schon im voraus von seinem Vorhaben nichts Gutes verspricht. Seine Anrede ist nicht schlecht; er macht ihr eine kleine Schmeichelei wegen ihrer edeln Abkunft und bittet sie, ihn ruhig anzuhören. Er stellt ihr hierauf vor, wie übel es um die Welt stehen würde, wenn Sterbliche einander ewig hassen wollten. „Dem Sieger und dem Besiegten liegt daran, daß der Friede endlich wiederhergestellet werde. Komm also und teile das Reich mit mir, laß uns in ein enges Bündnis treten und empfange meine Rechte als das Pfand der Treue!“ — — Megara sieht ihn mit zornigem Blicke an. „Ich“, spricht sie, „sollte deine Rechte annehmen, an welcher das Blut meines Vaters und meiner Brüder klebt? Eher soll man die Sonne im Ost untergehen und im West aufgehen sehen, eher sollen Wasser und Feuer ihre alte Feindschaft in Friede verwandeln 2c. Du hast mir Vater, Reich, Brüder und Götter geraubt. Was blieb mir noch übrig? Eins blieb mir noch übrig, welches mir lieber als Vater, Reich, Brüder und Götter ist: das Recht, dich zu hassen. Ach, warum muß auch das Volk dieses mit mir gemein haben! — — Doch herrsche nur, Aufgeblasener, verrate nur deinen Übermut! Gott ist Rächer, und seine Rache folget hinter dem Rücken der Stolzen!“ Sie stellt ihm hierauf vor, was für ein strenges Schicksal fast alle thebanische Regenten betroffen habe. Agave und Ino, Ödipus und seine Söhne, Niobe und Kadmus sind ihre schrecklichen Beispiele. „Sieh,“ fährt sie

fort; „diese warten deiner! Herrsche, wie du willst, wenn ich dich nur endlich in eben das Elend, das von unserm Reiche so unzertrennlich ist, verwickelt sehe!“ — — Lykus wird über diese Reden unwillig und giebt ihr auf eine höhnische Art zu verstehen, daß er König sei und sie gehorchen müsse. „Lerne“, sagt er, „von deinem Gemahl, wie unterwürfig man Königen sein müsse!“ Er zielet hiemit auf die Befehle des Eurystheus, die sich Herkules zu vollziehen bequemte. „Doch,“ spricht er weiter, „ob ich schon die Gewalt in meinen Händen habe, so will ich mich doch soweit herablassen, meine Sache gegen dich zu rechtfertigen.“ Er bemüht sich hierauf, den Tod ihres Vaters und ihrer Brüder von sich abzuwälzen. „Sie sind im Streite umgekommen. Die Waffen wissen von keiner Mäßigung, und die Wut des gezückten Schwertes kennet kein Schonen. Es ist wahr, dein Vater stritt für sein Reich, und mich trieben sträfliche Begierden. Doch jetzt kömmt es nicht auf die Ursache, sondern auf den Ausgang des Krieges an. Laß uns daher an das Geschehene nicht länger denken! Wenn der Sieger die Waffen ablegt, so geziemet es sich, daß auch der Besiegete den Haß ablege. Ich verlange nicht, daß du mich mit gebogenem Knie verehren sollst. Es gefällt mir vielmehr, daß du deinen Unfall mit starken Mute zu tragen weißt. Und da du die Gemahlin eines Königs zu sein verdienest, so sei es denn an meiner Seite!“ Megara gerät über diesen Antrag außer sich. „Ich deine Gemahlin? Nun empfinde ich es erst, daß ich eine Gefangene bin! — — Nein, Alcides, keine Gewalt soll meine Treue überwinden; als die deinige will ich sterben!“

Lykus. Wie? ein Gemahl, der in der Tiefe der Hölle vergraben ist, macht dich so kühn?

Megara. Er stieg in die Hölle herab, um den Himmel zu ersteigen.

Lykus. Die ganze unendliche Last der Erde liegt nun auf ihn.

Megara. Kann eine Last für den zu schwer sein, der den Himmel getragen hat?

Lykus. Aber du wirst gezwungen werden.

Megara. Wer gezwungen werden kann, weiß nicht zu sterben.

Lykus. Kann ich dir ein königlicher Geschenk anbieten als meine Hand?

Megara. Ja, deinen oder meinen Tod!

Lykus. Nun wohl, du sollst sterben!

Megara. So werde ich denn meinem Gemahl entgegengehen.

Lykus. So ziehst du meinem Throne einen Knecht vor?

Megara. Wie viele Könige hat dieser Knecht dem Tode geliefert!

Lykus. Warum dient er denn aber einem Könige?

Megara. Was wäre Tapferkeit ohne harte Dienste?

Lykus. Wilden Tieren und Ungeheuern vorgeworfen werden, nennst du Tapferkeit?

Megara. Das eben muß die Tapferkeit überwinden, wofür sich alle entsetzen.

Diese kurzen Gegenreden, welche gewiß nicht ohne ihre Schönheiten sind, werden noch einige Zeilen fortgesetzt, bis Lykus zuletzt auch die Abkunft des Herkules antastet und den alten Amphitryo also nötiget, das Wort zu ergreifen. „Mir", spricht er, „kömmt es zu, ihm seinen wahren Vater nicht streitig machen zu lassen." Er führt hierauf seine erstaunlichen Thaten an, durch die er den Frieden in der ganzen Welt hergestellet und die Götter selbst verteidiget habe. „Zeigen diese nicht deutlich genug, daß Jupiter sein Vater sei, oder muß man vielmehr dem Hasse der Juno glauben?" — „Was lästerst du den Jupiter?" erwidert Lykus. „Das sterbliche Geschlecht ist keiner Verbindung mit dem Himmel fähig." — — Er sucht hierauf alles hervor, was die göttliche Herkunft des Herkules verdächtig machen könne. Er nennt ihn einen Knecht, einen Elenden, der ein unstätes und flüchtiges Leben führe und alle Augenblicke der Wut der wilden Tiere preisgegeben werde. Doch Amphitryo setzt diesen Beschuldigungen das Exempel des Apollo entgegen, der ein Hirte gewesen sei, der auf einer herumirrenden Insel sogar geboren worden und mit dem ersten Drachen gekämpft habe. Er fügt hierzu noch das Beispiel des Bacchus und zeigt auch an diesem, wie teuer das Vorrecht, als ein Gott geboren werden, zu stehen komme.

Lykus. Wer elend ist, ist ein Mensch.

Amph. Wer tapfer ist, ist nicht elend.

Lykus will ihm auch diesen Ruhm zu schanden machen und erwähnt mit einer sehr spöttischen Art seines Abenteuers mit der

25 f. unstät und flüchtig, 1. Mos. 4, 12.

Omphale, bei welcher Herkules die Rolle eines Helden in die Rolle eines Weichlings verwandelte. Doch auch hier beruft sich Amphitryo auf den Bacchus, welcher sich nicht geschämt habe, das Haar zierlich fliegen zu lassen, den leichten Thyrsus mit spielender Hand zu schwenken und im sanften Gange den güldnen Schweif des herabfallenden Kleides hinter sich her zu ziehen. „Nach vielen und schweren Thaten", fügt er hinzu, „ist es der Tapferkeit ganz wohl erlaubt, sich zu erholen." — —

Lykus. Dieses beweiset das Haus des Thespius und die nach Art des Viehes durch ihn befruchtete Herde von Mädchen. Dieses hatte ihm keine Juno, kein Eurystheus befohlen, es waren seine eigne Thaten.

Auf diese höhnische Anmerkung erwidert Amphitryo, daß Herkules auch noch andre Thaten ungeheißen verrichtet habe. Er gedenkt des Eryx, des Antäus, des Busiris, des Geryon. „Und auch du, Lykus, wirst noch unter die Zahl dieser Ermordeten kommen, die doch durch keine Schändung sein Ehebette zu beflecken gesucht!"

Lykus. Was dem Jupiter erlaubt ist, ist auch dem Könige vergönnt. Jupiter bekam von dir eine Gemahlin, von dir soll auch der König eine bekommen 2c. — — Hier treibt Lykus seine Ruchlosigkeit auf das höchste. Er wirft dem guten Alten seine gefällige Nachsicht gegen den Jupiter vor und will, daß sich Megara nur ein Exempel an der Alkmene nehmen solle. Er droht sogar Gewalt zu brauchen, und sagt, was ich keinem tragischen Dichter jetziger Zeit zu sagen raten wollte: Vel ex coacta nobilem partum feram! Hierüber gerät Megara in eine Art von Wut und erklärt sich, daß sie in diesem Falle die Zahl der Danaiden voll machen wolle. Sie zielet hier auf die Hypermnestra, welches die einzige von den funfzig Schwestern war, die in der blutigen Hochzeitnacht ihres Mannes schonte. Auf diese Erklärung ändert Lykus die Sprache. „Weil du denn also unsre Verbindung so hartnäckig ausschlägst, so erfahre es, was ein König vermag! Umfasse nur den Altar; kein Gott soll dich mir entreißen, und wenn auch Alcides selbst triumphierend aus der Tiefe zurückkehrte!" — — Er befiehlt hierauf, daß man den Altar und den Tempel mit Holz umlegen solle. Er will das ganze Geschlecht des Herkules in seinem Schutzorte, aus welchem er es nicht mit Gewalt reißen

25 f. Vel . . . feram! Auch mit der Gezwungenen will ich edle Nachkommenschaft erzeugen.

durfte, verbrennen. Amphitryo bittet von ihm weiter nichts als die Gnade, daß er zuerst sterben dürfe. „Sterben?“ — spricht Lykus — „Wer alle zum Sterben verdammt, ist kein Tyrann. Die Strafen müssen verschieden sein. Es sterbe der Glückliche, der Elende lebe!“ Mit diesen Worten geht Lykus ab, um dem Neptunus noch vorher ein Opfer zu bringen. Amphitryo weiß weiter nichts zu thun, als die Götter wider diesen Wütrich anzurufen. „Doch was flehe ich umsonst die Götter an? Höre mich, Sohn, wo du auch bist! — Welch plötzliches Erschüttern? Der Tempel wankt, der Boden brüllet! Welcher Donner schallt aus der Tiefe hervor — — Wir sind erhört! — — Ich höre, ich höre sie, des Herkules nahende Tritte!“

Hier läßt der Dichter den Chorus einfallen. Der Gesang desselben ist eine Apostrophe an das Glück, welches seine Wohlthaten so ungleich austeile und den Eurystheus in leichter Ruhe herrschen lasse, während der Zeit, da Herkules mit Ungeheuern kämpfen müsse. Hierauf wird die Anrede an diesen Held selbst gerichtet. Er wird ermuntert, siegend aus der Hölle hervorzugehen und nichts Geringers zu thun, als die Banden des Schicksals zu zerreißen. Das Exempel des Orpheus, welcher durch die Gewalt seiner Saiten Eurydicen von dem unerbittlichen Richter, obschon unter einer allzu strengen Bedingung, erhalten, wird ziemlich weitläuftig berührt, und endlich wird geschlossen, daß ein Sieg, der über das Reich der Schatten durch Gesänge erhalten worden, auch wohl durch Gewalt zu erhalten sei.

Dritter Aufzug.

Die erwünschte Erscheinung des Herkules erfolgt nunmehr. Er eröffnet den dritten Aufzug, welcher von dem zweiten durch nichts als durch den vorigen Chor unterschieden wird. Megara und Amphitryo sind nicht von der Bühne gekommen.

Herkules redet die Sonne an und bittet sie um Verzeihung, daß er den Cerberus ans Licht gebracht habe. Er wendet sich hierauf an den Jupiter, an den Neptun und an alle andere Götter, die von oben auf das Irdische herabsehen. Dem Jupiter giebt er den Rat, wenn er dieses Ungeheuer nicht sehen wolle, sich unterdessen den Blitz vor die Augen halten: Visus fulmine opposito tege —, dem Neptun, auf den Grund des Meeres

36 f. Visus . . . tege, Bedecke deine Augen mit vorgehaltenem Blitze.

herabzufahren, und den übrigen, das Gesicht wegzuwenden. „Der Anblick dieses Scheusals“, fährt er fort, „ist nur für zwei: für den, der es hervorgezogen, und für die, die es hervorzuziehen befohlen.“ Dieser, der Juno nämlich, spricht er hierauf förmlich Hohn. Er rühmt sich, das Chaos der ewigen Nacht, und was noch ärger als Nacht sei, und der Finsternis schreckliche Götter, und das Schicksal überwunden zu haben. Er fordert sie womöglich zu noch härtern Befehlen auf und wundert sich, daß sie seine Hände so lange müßig lasse. — — Doch in dem Augenblicke wird er die Anstalten gewahr, die Lykus in dem vorigen Aufzuge machen lassen. Er sieht den Tempel mit bewaffneter Mannschaft umsetzt, und da er noch darüber erstaunt, wird er von dem Amphitryo angeredet.

Dieser zweifelt noch vor Freuden, ob es auch der wahre Herkules oder nur der Schatten desselben sei. Doch endlich erkennt er ihn. Herkules fragt sogleich, was diese traurige Tracht seines Vaters und seiner Gemahlin und der schmutzige Aufzug seiner Kinder bedeute. „Welch Unglück drückt das Haus?“ Amphitryo antwortet auf diese Frage in wenig Worten, daß Kreon ermordet sei, daß Lykus herrsche, und daß dieser Tyrann Kinder, Vater und Gemahlin hinrichten wolle.

Herkules. Undankbare Erde! So ist niemand dem Herkulischen Hause zu Hilfe gekommen? So konnte die von mir verteidigte Welt solch Unrecht mit ansehen? Doch was verliere ich die Zeit mit Klagen? Es sterbe der Feind!

Hier fällt ihm Theseus, den er aus der Hölle mit zurückgebracht, und der mit ihm zugleich auf der Bühne erschienen, ins Wort: „Diesen Fleck sollte deine Tapferkeit tragen? Lykus sollte ein würdiger Feind Alcidens sein? Nein, ich muß sein verhaßtes Blut vergießen!“

Doch Herkules hält den Theseus zurück, entreißt sich den Umarmungen seines Vaters und seiner Gemahlin und eilet zur Rache. „Es bringe Lykus dem Pluto die Nachricht, daß ich angekommen sei!“ — — So sagt er und geht ab. Theseus wendet sich hierauf gegen den Amphitryo und ermuntert ihn, sein Gesicht aufzuheitern und die herabfallenden Thränen zurückzuhalten. „Wenn ich“, sagt er, „den Herkules kenne, so wird er gewiß an dem Lykus des ermordeten Kreons wegen Rache üben. Er wird? Nein, er übt sie schon. Doch auch dieses ist für ihn zu langsam:

er hat sie bereits geübt!" — — Hierauf wünscht der alte Amphitryo, daß es Gott also gefallen möge, und wendet auf einmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf eine andere Seite. Er verlangt nämlich von dem Gefährten seines unüberwindlichen Sohnes nähere Umstände von dem unterirdischen Reiche und dem gebändigten Cerberus zu wissen. Theseus weigert sich anfangs, endlich aber, nachdem er die vornehmsten Gottheiten um Erlaubnis gebeten, fängt er eine lange und prächtige Beschreibung an, welche an einem jeden andern Orte Bewunderung verdienen würde. Das letzte Stück derselben besonders, welches den Kampf des Herkules mit dem höllischen Ungeheuer schildert, ist von einer außerordentlichen Stärke. Die ganze deutsche Sprache — wenigstens so wie ich derselben mächtig bin — ist zu schwach und zu arm, die meisterhaften Züge des Römers mit eben der kühnen und glücklichen Kürze auszudrücken. Das starrende Wasser des Styx, der darüber hangende fürchterliche Fels, der alte scheußliche Fuhrmann schrecken in den traurigsten Farben. — — Charon war eben an dem diesseitigen Ufer mit dem leeren Nachen angelangt, als sich Herkules durch die Schar wartender Schatten drängte und zuerst hinübergesetzt zu werden begehrte. „Wohin, Verwegener?" — schrie der gräßliche Charon — „Hemme die eilenden Schritte!" Doch nichts konnte den Alcides aufhalten; er bändigte den alten Schiffer mit dem ihm entrissenen Ruder und stieg ein. Der Nachen, der Völkern nicht zu enge, sank unter der Last des Einzigen tiefer herab und schöpfte, überladen, mit schwankendem Rande letheische Flut. — — Endlich näherten sie sich den Wohnungen des geizigen Pluto, die der stygische Hund bewacht. Die Gestalt dieses dreiköpfichten Wächters ist die gräßlichste, und der Gestalt gleicht seine Wut. Fähig, auch den leisen Schritt wandelnder Schatten zu hören, horcht er mit gespitzten Ohren auf das Geräusche nahender Füße. Er blieb ungewiß in seiner Höhle sitzen, als der Sohn des Donnergottes vor ihm stand, und beide furchten sich. Doch jetzt erhebt er ein brüllendes Bellen, die Schlangen umzischen das dreifache Haupt, die stillen Wohnungen ertönen, und auch die seligen Schatten entsetzen sich. Herkules löset unerschrocken den kleonäischen Raub von der linken Schulter und schützt sich hinter dem noch schreckenden Rachen des Löwen. Er schwingt mit siegender Hand die Keule, und Schlag auf Schlag trifft das endlich ermüdende Ungeheuer. Es läßt ein Haupt nach

dem andern sinken und räumet seinem Überwinder den Eingang. Die unterirdischen Gottheiten entsetzen sich und lassen den Cerberus abfolgen — „und auch mich“, spricht Theseus, „schenkte Pluto dem bittenden Alciden.“ Dieser streichelt des Ungeheuers gebändigte Nacken und fesselt sie mit diamantenen Ketten. Es vergaß, daß es der Wächter der Höllen sei, ließ furchtsam die Ohren sinken und folgte dem Bändiger demütig nach. Doch als es an den Ausgang des Tänarus kam, und der Glanz des ihm unbekannten Lichts die Augen traf, sträubte es sich, faßte neue Kräfte, schüttelte wütend die tönenden Ketten, und fast hätte es den Sieger zurückgeschleppt. Doch hier nahm Herkules die Fäuste des Theseus zu Hilfe, und so rissen beide den vergebens rasenden Cerberus auf die Welt heraus. Noch einen Zug setzt der Dichter zu diesem Bilde, der gewiß wenige seinesgleichen hat. Er sagt nämlich, der Höllenhund habe die Köpfe in den Schatten des Herkules verborgen, um das Tageslicht so wenig als möglich in die verschlossenen Augen zu lassen:

— — — Sub Herculea caput
Abscondit umbra.

Die nahende Schar des über die Zurückkunft des Herkules frohlockenden Volkes macht der Beschreibung ein Ende. Mit viel mattern Beschreibungen und ziemlich kalten Sittensprüchen ist der Chorus angefüllt. Sie betreffen das unterirdische Reich und die traurige Notwendigkeit, daß alle und jede einmal dahin absteigen müssen. „Niemand“, heißt es, „kömmt dahin zu spät, von wannen er, wenn er einmal dahin gekommen ist, nicht wieder zurück kann! — Schone doch, o Tod, der Menschen, die dir ohnedem zueilen! — — Die erste Stunde, die uns das Leben schenkte, hat es auch wieder genommen“ ꝛc. Und andere dergleichen Blümchen mehr.

Vierter Aufzug.

Es ist geschehen. Herkules hat den Lykus mit allen seinen Anhängern ermordet und macht sich nunmehr gefaßt, den Göttern ein Opfer zu bringen. Er ruft sie insgesamt dazu an, und nur die Kinder der Juno schließt er davon aus. Er will ganze Herden schlachten und ganze Ernten von Weihrauch anzünden. Amphitryo, der noch das Blut an den Händen seines Sohnes

29. Blümchen, Floskeln.

kleben sieht, erinnert ihn, sie vorher zu reinigen; doch Herkules antwortet: „Ich wünschte, selbst das Blut des verhaßten Hauptes den Göttern opfern zu können! Kein angenehmeres Naß würde je den Altar benetzt haben; denn dem Jupiter kann kein fetteres Opfer geschlachtet werden als ein ungerechter König!“ — — Hierauf will er selbst das Opfergebet anfangen, ein Gebet, das, wie er sagt, des Jupiters und seiner würdig sei. Er fängt auch wirklich an und bittet nichts Geringeres, als daß der Himmel und die Erde auf ihrer Stelle bleiben und die ewigen Gestirne ihren Lauf ungestört fortsetzen mögen, daß ein anhaltender Friede die Völker nähre, daß kein Sturm das Meer beunruhige, daß kein erzürnter Blitz aus der Hand des Jupiters schieße, daß kein ausgetretener Fluß die Felder überschwemme, und daß nirgends ein wilder Tyrann regiere 2c. Schon dieses Gebet ist unsinnig genug, um der Anfang zu einer förmlichen Raserei zu sein. Diese äußert sich nunmehr auch auf einmal. „Doch wie? Welche Finsternisse umhüllen den Mittag? Warum schießt Phöbus so trübe Blicke, ohne von einer Wolke verdunkelt zu sein? Wer treibet den Tag zu seiner Dämmerung zurück? Welche unbekannte Nacht breitet ihr schwarzes Gefieder aus? Woher diese zu frühen Sterne, die den Pol erfüllen? Seht, dort durchglänzet das erste der von mir gebändigten Ungeheuer, der Löwe, ein weites Gefilde! Er glühet vor Zorn und drohet tödliche Bisse. Er speiet aus dem offenen Rachen Feuer und schüttelt die rötliche Mähne. Jetzt wird er ein Gestirn herabreißen, jetzt wird er des harten Herbstes und des frostigen Winters breite Zeichen überspringen, den Stier im Felde des Frühlings anfallen und seinen Nacken zermalmen!“ — — Amphitryo erstaunet über diesen plötzlichen Wahnwitz, doch Herkules fährt fort. Er kömmt auf seine Thaten und will sich mit Gewalt den Eingang in den Himmel eröffnen. Er drohet, wenn Jupiter geschehen lasse, daß ihm Juno noch länger zuwider sei, den Saturn zu befreien, die Riesen zu neuen Kriegen aufzufrischen und sie selbst anzuführen. Diese Kriege glaubt er bereits mit allen ihren schrecklichen Verwüstungen zu sehen, bis er endlich seine eigne Kinder, die mit der Megara bei dem Opfer gegenwärtig sein sollten, gewahr wird und sie für die Kinder des Lykus ansieht. Dieser Wahn bringt seine Wut aufs höchste. Er spannt seinen Bogen und durchschießt das eine, und das andere, welches seine Kniee mit den kleinen Händen umfaßt

und mit erbärmlicher Stimme bittet, ergreift er mit gewaltiger Faust, schwenkt es in der Luft herum und zerschmettert es gegen den Boden. Indem er das dritte verfolgt, welches seine Zuflucht zu seiner Mutter nimmt, sieht er diese für die Juno an. Erst richtet er das Kind hin und alsdann seine Gemahlin. — — Alles dieses, wird man sagen, müsse einen sehr gräßlichen und blutigen Anblick machen. Allein der Dichter hat durch Hilfe der römischen Bühne, deren Bauart von den unsrigen ganz unterschieden war, ein vortreffliches Spiel hier angebracht. Indem nämlich Herkules seine Kinder und seine Gemahlin verfolgt und von Zeit zu Zeit den Zuschauern aus dem Gesichte kömmt, so gehen alle die Ermordungen hinter der Scene vor, wo sie nur von den übrigen Personen auf der Bühne können gesehen werden, von dem Amphitryo vornehmlich, welcher alles, was er sieht, in eben dem Augenblicke sagt und die Zuschauer also ebenso lebhaft davon unterrichtet, als ob sie es selbst gesehen hätten. Zum Exempel, wenn Herkules dem dritten Kinde nachgeht, so schreit Megara: „Wohin, Unsinniger? du vergießest dein eigen Blut!" Mit diesen Worten eilt sie beiden nach, daß sie also bereits hinter der Scene ist, wenn Amphitryo folgende Erzählung macht: „Das zitternde Kind stirbt vor dem feurigen Blicke des Vaters, noch ehe es verwundet worden. Die Furcht hat ihm das Leben genommen. Und nun, nun schwenkt er die tödliche Keule auf seine Gemahlin. Sie ist zermalmt, und nirgends sieht man den Kopf des zerstümmelten Körpers!" — — Amphitryo gerät hierüber außer sich, er verwünscht sein Alter, das ihn zu diesem Unglücke gespart; er will nicht länger leben, sondern eilt den Pfeilen und der Keule des unsinnigen Mörders entgegen. Doch Theseus hält ihn zurück und beschwört ihn, dem Herkules das letzte und größte Verbrechen zu ersparen. Dieser kömmt unterdessen allmählich wieder zu sich, und Amphitryo erstaunt, ihn in einen tiefen Schlaf fallen zu sehen. Er zweifelt zwar anfangs, ob es nicht ein tödlicher Schlaf sei, und ob ihn nicht eben die Wut, welche die Seinigen umgebracht, hingerafft habe; doch das starke Atemholen überzeugt ihn von dem Gegenteile. Er findet es also für gut, ihn ruhen zu lassen; nur läßt er vorher von den Dienern die Pfeile wegnehmen, damit er sie nicht in einer neuen Raserei brauchen könne.

Der nunmehr einhertretende Chor, wie man leicht erraten kann, beklaget die dem Herkules zugestoßene Unsinnigkeit. Er

flehet die Götter an, ihn davon zu befreien, und wendet sich besonders an den Schlaf, den er zur Unzeit allzu poetisch apostrophiert: „Besänftige die rasenden Aufwallungen seines Gemüts und gieb dem Helden Frömmigkeit und Tugend wieder! Wo nicht, so laß ihn fortrasen und in steter Unsinnigkeit dahinleben! In ihr allein beruhet jetzt seine Unschuld. Reinen Händen kommen diejenigen am nächsten, die ihr Verbrechen nicht kennen.“ — — Er beschreibt nunmehr, wie verzweifelnd sich Herkules anstellen werde, wenn er wieder zu sich selbst kommen und sein Unglück erfahren sollte. Und zuletzt beweinet er noch den zu frühzeitigen Tod der Kinder.

Fünfter Aufzug.

Herkules erwacht, und Amphitryo und Theseus stehen schweigend von ferne. „Wo bin ich? in welchem Lande? unter welchem Himmelsstriche? ꝛc. Welche Luft schöpfe ich? Ich bin doch wenigstens aus der Hölle wieder zurück? Aber welche blutige Leichname sehe ich hier gestreckt? Welche höllischen Schattenbilder schweben mir noch vor den Augen? Ich schäme mich, es zu sagen: ich zittere. Ich weiß nicht, welcher schreckliche Unfall mir ahnet. Wo ist mein Vater? wo meine Gemahlin, die auf die kleine Herde ihrer mutigen Kinder so stolz ist? Warum vermisse ich an meiner Linken die Beute des überwundenen Löwens? — — Wo sind meine Pfeile? wo der Bogen? Ich lebe, und man hat mir meine Waffen abnehmen können? Wer hat diesen Raub davongetragen? Wer hat auch den schlafenden Herkules nicht gescheuet? Ich muß ihn doch sehen, meinen Sieger, ich muß ihn doch sehen! Stelle dich, Sieger, den zu zeugen der Vater den Himmel nochmals verlassen, und dem zu Gefallen die Nacht länger als mir stille gestanden! — — Was sehe ich? Meine Kinder? ermordet? Meine Gemahlin tot? Welcher zweite Lykus hat sich des Reichs bemächtiget? Herkules ist wiedergekommen, und doch erkühnt man sich zu Theben solcher Verbrechen? Herbei, Böotier, Phryger ꝛc. Zeiget mir den Urheber dieser gräßlichen Morde! — — So breche denn mein Zorn auf meine Feinde los! Alle sind meine Feinde, die mir meinen Feind nicht zeigen. — Du verbirgest dich, Alcidens Sieger? Erscheine! ꝛc. Laß uns ohne Anstand kämpfen! Hier stehe ich frei und bloß; auf, greife mich mit meinen eigenen Waffen an! — — Doch warum entziehet sich Theseus, warum entzieht sich der Vater meinen Blicken? Warum verbergen sie ihr Antlitz? Hemmet dies

Winseln! Saget, wer hat meine Söhne ermordet? Vater, warum schweigst du? Rede, Theseus; aber rede so, wie ich's vom Theseus gewohnt bin! Schweigt ihr noch? Noch wendet ihr voll Scham euer Gesichte weg? Noch fallen verstohlne Thränen herab? — — Wessen hat man sich bei solchem Unglücke zu schämen? Ist es Eurystheus, ist es das feindliche Heer des ermordeten Lykus, von dem diese Niederlage kömmt? Ich bitte dich, Vater, bei allen meinen ruhmvollen Thaten bitte ich dich, sage, wer ist der Mörder meines Geschlechts? Als wessen Beute habe ich untergelegen?"

Amph. Laß uns dies Unglück mit Stillschweigen übergehen.

Herkules. Und ich sollte ungerochen sein?

Amph. Schon oft ist die Rache schädlich gewesen.

Herkules. Wer war je träge genug, dergleichen Unglück zu erdulden?

Amph. Der, welcher noch größer Unglück zu fürchten hatte.

Herkules. Kann wohl ein größeres Unglück zu fürchten sein als dieses?

Amph. Was du davon weißt, ach, was für ein kleiner Teil ist es!

Herkules. Erbarme dich, Vater! Flehend strecke ich meine Hände gegen dich aus. — — Indem Herkules dieses thut, wird er gewahr, daß seine eigenen Hände voller Blut sind. Er wird gewahr, daß es seine eigenen Pfeile sind, an welchen das Blut der Kinder klebt. In der Gewißheit, daß niemand als er selbst seinen Bogen habe spannen können, ist er genötiget, sich selbst für den Mörder zu erkennen. „Wie? Vater, Freund, so bin ich es selbst, der dieses Verbrechen begangen hat? Ach, sie schweigen; ich bin es!" Amphitryo will ihn trösten und schiebt alle Schuld auf die Juno. Doch umsonst, er gerät in eine so wütende Verzweiflung, daß es scheint, die Raserei habe ihn nicht sowohl verlassen, als nur ihre Richtung verändert und sich gegen ihn selbst gewendet. Er bittet seinen wahren Vater, den Jupiter, daß er ihn vergessen und zornig von dem gestirnten Pole auf ihn donnern möge. Er will an des Prometheus Statt an den leeren Kaukasus gefesselt oder zwischen den Symplegaden zerschmettert sein. Er will Wälder zusammenhäufen und sich, befleckt von sträflichen Blute, in den brennenden Holzstoß stürzen. Er will den Herkules der Hölle wieder zurückgeben. Diese soll ihn womöglich an einem Orte, welcher noch jenseits dem Erebus liege, verbergen, an einem

Orte, der ihm und dem Cerberus unbekannt sei. — — Er beklagt, daß sein Gesicht zu verhärtet sei und keine Thränen kenne, welche um den Tod seiner Kinder nicht reichlich genug fließen könnten. Er will sein Schwert, seine Pfeile, seinen Bogen zerbrechen; er will seine Keule, er will seine Hände, die sie geführt haben, verbrennen. — — Hier wagt es Theseus, ihm zuzureden.

Thes. Wer hat dem Irrtume jemals den Namen des Verbrechens gegeben?

Herkules. Oft ist ein zu großer Irrtum anstatt des Verbrechens gewesen.

Thes. Hier ist Herkules nötig. Ertrage diese Last von Übeln!

Herkules. Noch habe ich in der Raserei nicht alle Scham verloren, daß ich meinen abscheulichen Anblick nicht vor allen Völkern verbergen sollte, die ihn ohnedem fliehen müßten. Meine Waffen, Theseus, meine Waffen, die man mir so schimpflich genommen hat, verlange ich wieder. Rase ich nicht mehr, so gieb mir sie zurück! Rase ich aber noch, so entferne dich, Vater! Ich will schon einen Weg zum Tode finden.

Amphitryo fängt nunmehr an, den Herkules auf das zärtlichste zu bitten. Er beschwört ihn bei allen den Verbindungen, die zwischen ihnen beiden obwalteten, es sei nun, daß er ihn als seinen Vater oder als seinen Pfleger betrachte. Er stellt ihm vor, daß er die einzige Stütze seines Hauses sei, daß er ihn noch nie genossen habe, sondern immer in der äußersten Furcht seinetwegen habe leben müssen.

Herkules. Und warum sollte ich noch länger leben? Habe ich nicht alles verloren? Sinnen, Waffen, Ruhm, Gemahlin, Kinder, meine Raserei selbst habe ich verloren! Es ist kein Rat für meine befleckte Seele. Mit dem Tode muß ich mein Verbrechen büßen.

Thes. Du wirst deinen Vater ums Leben bringen.

Herkules. Damit ich es nicht etwa thue, eben deswegen will ich sterben.

Thes. In Gegenwart des Vaters?

Herkules. Solchen Greul anzusehen, habe ich ihn schon gelehrt.

Amph. Siehe doch vielmehr auf deine andern rühmlichen Thaten zurück und verzeihe dir selbst diese einzige Schuld!

Herkules. Der sollte sich etwas verzeihen, der niemanden

verziehen hat? Was ich Löbliches gethan habe, that ich auf Befehl. Dieses einzige that ich von mir selbst — —

Kurz, er dringt mit aller Gewalt darauf, daß man ihm seine Waffen wieder zurückgeben solle. Umsonst verbindet Theseus seine Bitten mit den Bitten des Vaters und erinnert ihn, daß es dem Herkules unanständig sei, irgend einem Unglücke unterzuliegen. Er aber antwortet: „Ich habe meine Verbrechen nicht freiwillig, sondern gezwungen gethan. Jenes würde man glauben, wenn ich leben bliebe, dieses kann nur mein Tod bekräftigen!“ — — Der Dichter hat dieses in wenig Worten auszudrücken gewußt: Si vivo, feci scelera; si morior, tuli. — Herkules fährt also fort, sich als ein Ungeheuer anzusehen, von welchem er die Welt reinigen müsse. Er drohet, wenn ihm die Waffen nicht wiedergegeben würden, die Wälder des Pindus und die dem Bacchus geheiligten Haine auszurotten und sich mit ihnen zu verbrennen, oder auch die Häuser mit ihren Einwohnern, die Tempel mit ihren Göttern auf sich zu reißen und sich unter dem Schutte der ganzen Stadt zu begraben. Sollte aber auch diese Last ihm zu leicht sein, sollten sieben Thore noch nicht schwer genug auf ihm liegen, so soll die halbe Welt auf sein Haupt stürzen und ihn in dem Mittelpunkte der Erde erdrücken. — — Diese Hartnäckigkeit des Herkules bringt endlich den alten Amphitryo gleichfalls zur Verzweiflung, und die Stellungen werden numehr ungemein rührend. Es ist nur zu bedauern, daß der Text hier eine sehr merkliche Verwirrung der Personen gelitten hat. Bald wird der einen etwas in den Mund gelegt, was wahrscheinlicherweise die andre sagen soll, bald hat man aus zwei Reden eine und bald aus einer zwei Reden gemacht. Was man noch Zuverlässiges daraus erkennen kann, ist dieses, daß Amphitryo selbst sich einen von den Pfeilen an die Brust setzt und sich zu durchstechen drohet, wenn Herkules seinen Schluß nicht ändern wolle. „Entweder“, spricht er, „du lebst, oder du wirst auch an mir zum Mörder. Schon schwebt meine durch Unglück und Alter geschwächte Seele auf den äußersten Lippen. Wer überlegt es so lange, ob er seinem Vater das Leben schenken wolle? Jetzt drücke ich, des Verzögerns satt, das tödliche Eisen durch die Brust. Hier, hier wird des vernünftigen Herkules Verbrechen liegen!“ Und hiermit ge-

11. Si vivo . . . tuli. Leb' ich, so hab' ich die Verbrechen begangen, sterb' ich, so hab' ich sie erlitten.

lingt es dem Amphitryo, den Herkules so zu erweichen, daß er sich zu leben und diesen Sieg über sich selbst zu seinen übrigen Siegen hinzuzuthun entschließt. Er ist nun weiter auf nichts bedacht, als Theben zu verlassen. „Doch wohin soll ich fliehen? Wo werde ich mich verbergen? Welcher Tanais, welcher Nil, welcher gewaltige Tigris, welcher wilde Rhein wird meine Rechte abwaschen können? Und wenn auch der ganze Ocean über meine Hände dahinströmte, so würden doch noch die gräßlichen Morde daran kleben!" — — Er ersucht hierauf den Theseus, ihn in dieser Not nicht zu verlassen, einen Ort, wo er verborgen sein könnte, für ihn auszusuchen oder womöglich ihn in das unterirdische Reich wieder zurückzubringen. „Da, da will ich mich verborgen halten. Doch auch da bin ich bekannt." — — Theseus schlägt ihm sein eigen Land, Athen, zum Zufluchtsorte vor, und zwar deswegen, weil es das Land sei, wo Mars selbst wegen Ermordung seines Sohnes losgesprochen worden. „Dieses Land, welches die Unschuld der Götter richtet, dieses Land, Alcides, rufet dich."

Und so schließt „Der rasende Herkules". Ohne Zweifel erwartet man nun ein kurze

Beurteilung desselben.

Überhaupt werde ich mich hoffentlich auf die Empfindung der Leser zum Vorteile meines Dichters berufen können. Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsre Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen. Und diese wollen wir vornehmlich in den Trauerspielen erregt wissen. Hat man den Zorn der Juno, die Drohungen des Lykus, den edeln Stolz der Megara, den kühnen Übermut des Herkules, das Unglück einer blinden Raserei, die Verzweiflung eines Reuenden, die Bitten eines Vaters gefühlt, so kann der Dichter gewiß sein, daß man ihm seine Fehler willig vergeben wird. Und was sind es denn endlich auch für Fehler? Er ist mit den poetischen Farben allzu verschwenderisch gewesen; er ist oft in seiner Zeichnung zu kühn; er treibt die Größe hier und da bis zur Schwulst, und die Natur scheinet bei ihm allzu viel von der Kunst zu haben. Lauter Fehler, in die ein schlechtes Genie niemals fallen wird! Und wie klein werden sie, wenn man sie nach dem Stoffe des Trauerspiels beurteilet, welcher, wie man gesehen hat, gänzlich aus der Fabel entlehnt ist! Die Thaten

des Herkules sind für uns unsinnige Erdichtungen, und bei den Heiden waren sie Glaubensartikel. Sie überfiel ein heiliger Schauer, wenn sie hörten, daß er Gebirge zerrissen, daß er die Hölle gestürmt, daß er den Himmel getragen: und wir wollen uns kaum des Lachens dabei enthalten können! Allein ist es billig, einen Dichter anders als nach den Umständen seiner Zeit zu beurteilen? Ist es billig, daß wir das, was seine Zeitverwandten in dem Munde des Herkules für schreckliche Drohungen hielten, für unsinnige Großsprechereien halten und sie als solche mitsamt dem Dichter auspfeifen wollen? Ich will auf diesen Umstand nicht weiter dringen, weil man schon zu oft darauf gedrungen hat. Daß unser Verfasser sonst die Regeln der Bühne gekannt und sich ihnen mit vieler Klugheit zu unterwerfen gewußt habe, ist nicht zu leugnen. Er hat die Einheit der Zeit genau beobachtet. Die Handlung fängt kurz vor Tage an und endet sich noch vor einbrechendem Abend. Daß dem also sei, beweiset die Stelle der Juno im ersten Aufzuge, Zeile 124:

— clarescit dies
Ortuque Titan lucidus croceo subit,

und die Stelle im vierten Aufzuge, Zeile 930:

Sed quid hoc? medium diem
Cinxere tenebrae.

Wenn es also da noch Mittag ist, so bleibt für den Schlaf des Herkules Zeit genug übrig, daß er noch vor Abend aufwachen kann. Auch die Einheit des Orts wird man nicht unterbrochen finden. Die Scene ist bei dem Altare, welcher dem Jupiter vor dem Palaste des Herkules aufgebauet war. Zu diesem nehmen Amphitryo und Megara nebst ihren Kindern mit Anbruch des Tages ihre Zuflucht. An diesem wollte sie Lykus verbrennen lassen, weil er sie nicht mit Gewalt davon wegreißen durfte. Bei diesem findet sie Herkules, als er plötzlich erscheinet. Auf diesem will er den Göttern ein Dankopfer anzünden &c. Endlich ist auch die Einheit der Handlung ohne Tadel. Die Ermordung des Lykus ist eine bloße Episode, welche mit vieler Kunst in das Ganze eingewebt worden. Sie ist nicht die Haupthandlung, sondern bloß die Gelegenheit zu derselben. — — Dieser Umstand führt mich auf eine

18 f. Der Tag wird hell, und der leuchtende Titan [Sonnengott] kommt heran im krokusfarbigen Osten. — 21 f. Aber was ist das? Den Mittag hat Finsternis eingehüllt.

Vergleichung mit des Euripides „Rasendem Herkules".

Der Ἡρακλῆς μαινόμενος ist das achtzehnte unter den übrig gebliebenen Trauerspielen des Griechen. Daß sich der Römer dasselbe zum Muster vorgestellet habe, ist nicht zu leugnen. Allein er hat nicht als ein Sklave, sondern als ein Kopf, welcher selbst denkt, nachgeahmt und verschiedne Fehler, welche in dem Vorbilde sind, glücklich verbessert. Ich kann mich hier in keinen weitläuftigen Auszug des griechischen Stücks einlassen, so viel aber muß ich anmerken, daß Euripides die Handlung offenbar verdoppelt hat. Bei ihm eröffnet Amphitryo das Stück, welcher die Zuhörer von den nötigsten historischen Umständen unterrichtet. Megara kömmt dazu, und beide beklagen ihr Unglück. Lykus eröffnet ihnen ihr Todesurteil mit den bittersten Verspottungen des Herkules. Megara und Amphitryo ergeben sich in ihr Schicksal und bitten nur noch um eine kurze Frist, unter dem Vorwande, den Kindern ihre Totenkleider anzulegen. Als dieses geschehen und sie vor dem Altar auf die Hinrichtung warten, erscheinet Herkules, welcher unerkannt in die Stadt gekommen war. Er erfährt das Unglück, welches seinem Hause drohe, und ermordet den Lykus. Was erwartet man nunmehr noch weiter? Nichts, ohne Zweifel. Doch ehe man sich's versieht, erscheinen mitten in dem dritten Aufzuge Iris und eine Furie. Die Furie soll dem Herkules auf Befehl der Juno den Verstand verrücken; die Furie weigert sich, doch endlich muß sie wider ihren Willen gehorchen. Hierauf werden im vierten Aufzuge die Wirkungen der Raserei des Herkules nur erzählt, und in dem fünften kömmt Theseus dazu, welcher seinen Freund, der sich aus Verzweiflung durchaus das Leben nehmen will, wieder zurechte bringt. — — Nun sehe man, wie geschickt der römische Dichter durch eine kleine Veränderung ein zusammenhangendes Stück daraus gemacht hat, in welchem die Neubegierde keinen solchen gefährlichen Ruhepunkt findet, sondern bis ans Ende in einem Feuer erhalten wird. Er fängt nämlich mit dem grausamen Entschlusse der Juno an und bereitet dadurch alles vor, was er in der Folge den Zuschauern zeigen will. Es ist wahr, daß er den Ausgang dadurch ein wenig zu sehr verrät; doch verrät ihn Euripides in dem dritten Aufzuge nicht gleichfalls? — — Einen andern Kunstgriff des lateinischen Dichters habe ich bereits

angemerkt, die Art nämlich, wie er die Grausamkeiten des Herkules zugleich zeigt und auch nicht zeigt. Euripides läßt sie bloß erzählen und unterrichtet den Zuschauer nicht einmal so lebhaft davon, als er ihn von dem Tode des Lykus unterrichtet, dessen Geschrei, da er außer der Bühne ermordet wird, man doch wenigstens vernimmt. Wieviel besser läßt der Römer bloß den Tod des Lykus erzählen und spart seine Theaterspiele auf den Tod derjenigen, für die er uns vornehmlich einnehmen will. — Dieses aber, was ich jetzt gesagt habe, muß man nicht so auslegen, als ob ich dem Euripides auch in andern Stücken ebensowenig als in diesen mechanischen Einrichtungen den Vorzug zugestehen wollte. Er hat eigentümliche Schönheiten, welche Seneca, oder wer sonst sein Nachahmer ist, nur selten gekannt zu haben scheinet. Der Affekt drückt sich bei ihm allezeit in der Sprache der Natur aus; er übertreibt nichts und weiß nicht, was es heißt, den Mangel der Empfindung mit Witz ersetzen. Aber glücklich sind die, welche ihn noch so ersetzen können! Sie entgehen doch wenigstens der Gefahr, platt, ekel und wäßricht zu werden.

Unbilliges Urteil des Pater Brumoy.

Ich glaube, es wird hier noch meine Pflicht sein, einige unbillige Urteile des Pater Brumoy zu widerlegen. Man kennet das Verdienst dieses Jesuiten um die Bühne der Griechen. Er hat überall, wo es möglich gewesen, seinen Auszügen aus den griechischen Trauerspielen Auszüge aus den ähnlichen römischen Tragödien beigefügt. Man kann also leicht glauben, daß er auch unsern „Rasenden Herkules“ bei Gelegenheit des Euripidischen nicht werde vergessen haben. Ich habe nichts darwider, daß er diesen weit vorzieht, allein daß er jenen durch nichtswürdige Einfälle lächerlich zu machen sucht, wo er es nicht ist, dieses kann ich unmöglich so hingehen lassen. Ich muß einige Proben anführen, um zu zeigen, wie lächerlich der Jesuit selbst ist. Man wird sich der Stelle erinnern, die ich oben auf der 186. Seite aus dem dritten Aufzuge angeführt habe:

— — — — si novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.
Lentum est, dabit; dat: hoc quoque est lentum; dedit.

32. Seite 186, Z. 36 ff.

Theseus will dem Amphitryo damit Trost zusprechen. Ich habe schon so viel Zutrauen zu meinem Geschmacke, daß ich mich nicht zu gestehen schäme, diese Zeilen allezeit für sehr schön gehalten zu haben. Mußte ich also nicht erstaunt sein, als ich folgendes Urteil des Brumoy las: „Das 'Ich sterbe, ich bin tot, ich bin begraben' des Geizigen bei dem Molière (Aufz. 4. Auftr. 7) ist ohne Zweifel aus dieser Quelle entsprungen. Allein dieses sagt ein Narr, welchen der Dichter in einer lächerlichen Unsinnigkeit seinem Charakter gemäß sprechen läßt, und Theseus hätte sich, wo nicht als ein König, doch wenigstens als ein vernünftiger Mann ausdrücken sollen." — — Wenn es auch wahr wäre, daß Molière bei Gelegenheit dieser Stelle auf seinen Einfall geraten sei, so würde dieses doch nichts mehr beweisen als so viel, daß kein ernsthafter Gedanke, keine Wendung so schön sei, die sich nicht ziemlich lustig parodieren lasse. Hieraus aber zu schließen, daß die Parodie und die parodierte Stelle gleich ungereimt sein müßten, ist eine sehr kindische Übereilung. Das Ungereimte in der Stelle des Molière liegt eigentlich nicht in dem Klimax selbst, sondern darinne, daß er einen Narren von sich etwas sagen läßt, welches gleich dadurch, daß er es noch von sich sagen kann, widerlegt wird: nicht darinne, daß der Tod so geschwind auf das Sterben und das Begräbnis so geschwind auf den Tod folgt, sondern darinne, daß er einen Menschen vorgeben läßt, dieses alles widerfahre ihm bei lebendigem Leibe. Was hat denn nun also die Rede des Theseus außer dem dreifachen Steigen hiermit für Gleichheit? Oder ist sie an und vor sich selbst abgeschmackt? Hätte doch der Pater dieses gezeigt, hätte er doch auch beiläufig gezeigt, wie es der Dichter schöner ausdrücken sollen, daß Herkules den Lykus ganz gewiß, und ganz gewiß unverzüglich strafen werde! — — Mit ebensowenig Grunde tadelt Brumoy diejenigen Stellen, in welchen Herkules raset. „Herkules", sagt er, „bildet sich ein, den himmlischen Löwen, den er in dem Nemeäischen Walde überwunden, zu sehen, wie er eben bereit ist, die Zeichen des Herbstes und des Winters zu überspringen, um den Stier zu zerreißen, welcher ein Zeichen des Frühlings ist. Das ist wahrhaftig eine gelehrte Raserei!" — — Wie artig der Jesuit spottet! Aber warum ist sie denn gelehrt? Ohne Zweifel darum, weil ein Jesuiterschüler

18. Klimax, Steigerung.

nicht ganz und gar ein Ignorante sein muß, wenn er wissen will, daß Herkules einen Löwen umgebracht habe. Aber was für eine Gelehrsamkeit braucht denn Herkules, dieses von sich selbst zu wissen? Oder steckt etwa die Gelehrsamkeit in der Kenntnis der Zeichen des Tierkreises? Wenn das ist, so werden ziemlich alle Bauern gelehrt sein. — — Ich muß noch einen Tadel dieses französischen Kunstrichters anführen, welcher entweder sehr viel leichtsinnige Übereilung oder sehr viel Bosheit verrät. In dem fünften Aufzuge, wie man gesehen hat, kömmt Herkules wieder zu sich selbst und gerät in die äußerste Verzweiflung, als er erfährt, was er in seiner Raserei begangen. Man könnte sagen, er werde aufs neue rasend, so schreckliche Dinge erbittet er über sich selbst. „Allein", sagt Brumoy, „seiner Gewohnheit gemäß mengt er auch lächerliches Zeug darunter. Er will seine Keule, seine Pfeile und selbst die Hände der Juno, die sie so unglücklich geführt haben, verbrennen!" — — Nun sehe man, ob es wahr ist, daß ihn der Dichter dieses sagen läßt. Die Stelle ist diese:

Tibi tela frangam nostra, tibi nostros puer
Rumpemus arcus, ac tuis stipes gravis
Ardebit umbris; ipsa Lernaeis frequens
Pharetra telis in tuos ibit rogos.
Dent arma poenas; vos quoque infaustas meis
Cremabo telis, *o novercales manus!*

Er redet die ermordeten Kinder, eines nach dem andern an und will zu dessen Genugthuung die Pfeile, zu dessen den Bogen, zu dessen Keule und Köcher zerbrechen und verbrennen. „Auch euch," spricht er, „auch euch, unselige stiefmütterliche Hände, will ich mit meinen Pfeilen verbrennen!" — — Wer heißt denn nun hier den Jesuiten, unter novercales manus die Hände der Juno verstehen? Warum können es denn nicht die eignen Hände des Herkules sein? Ja freilich wäre alsdann die Stelle nicht mehr lächerlich! Aufs höchste liegt in dem Worte novercales bloß eine Anspielung auf die Juno, und er nennt seine Hände bloß darum stiefmütterlich, weil sie nicht minder grausam gegen seine Kinder gewesen waren, als die Juno gegen ihn zu sein pflegte. — — Ich will mich nicht länger hierbei aufhalten.

18 ff. Dir will ich meine Pfeile zerbrechen, dir, Knabe, meinen Bogen, und deinem Schatten soll die schwere Keule brennen; auch der von lernäischen Pfeilen volle Köcher soll auf deinen Scheiterhaufen gelegt werden. Meine Waffen sollen es büßen; auch euch, ihr meinen Pfeilen verhängnisvollen stiefmütterlichen Hände, werde ich verbrennen.

Von neuern Trauerspielen auf den rasenden Herkules.

Es fehlt an neuern Dichtern nicht, welche gleichfalls diesen Stoff bearbeitet haben. Bei den Franzosen führen eine Menge Tragödien den Titel „Herkules"; ich kann es aber jetzt nur von zweien mit Gewißheit sagen, daß sie den rasenden Herkules angehen. Die mehresten werden ohne Zweifel den sterbenden Herkules aufstellen. Roland Brisset ist der erste, von welchem ich einen Hercule furieux anzugeben weiß. Sein „Theater" ist zu Tours 1559 in Quart gedruckt und enthält außer genanntem Stücke noch folgende: Baptiste, Agamemnon, Octavie und Thyeste. Der zweite Franzose ist Nikolas L'Héritier Nouvellon, welcher 1638 ein Trauerspiel unter der Aufschrift: Amphitryon ou Hercule furieux, verfertigte. Ich habe jetzt weder des einen noch des andern Arbeit bei der Hand und kann also nicht urteilen, wie sie zu Werke gegangen sind: ob sie mehr den Euripides oder den Seneca nachgeahmt, oder ob sie gar nur einen von beiden übersetzt haben. Auf dem italienischen Theater finde ich einen Ercole furioso vom Lodovico Dolce; allein von diesem weiß ich es zuverlässig, daß es bloß eine poetische Übersetzung des Seneca ist. Dolce hat noch sieben Trauerspiele unsers lateinischen Dichters übersetzt, die ich an ihrem Orte anführen will.

Da ich also nicht eigentlich sagen kann, mit wieviel Glück man in den neuern Zeiten den rasenden Herkules auf die Bühne gebracht habe, so will ich wenigstens meine Gedanken entdecken, wie er am besten darauf zu bringen sei.

Vorschlag für einen heutigen Dichter.

So viel ist augenscheinlich, daß aus dem Stücke des Seneca mit kleinen Veränderungen eine vollkommene Oper zu machen sei. Die Maschinen finden ihren natürlichen Platz darinne, und wenn die bloße Erscheinung der Juno für die Verzierung des Theaters zu einfach wäre, so könnte man die Erscheinungen aus dem Euripides borgen. Dieser nämlich, wie ich schon angemerkt habe, führt anstatt der Juno selbst die Iris, ihre Botschafterin, und eine Furie auf. Zwei Gegenstände, an welchen Maschinenmeister und Maler ihre Kunst hinlänglich zeigen könnten. Auch der Tonkünstler würde sich nicht beschweren dürfen, daß man seine Kunst durch

eine verhaßte Monotonie der Leidenschaften einschränkte. Sie sind durchgängig in dem stärksten Spiele. Das Zornige, das Klagende, das Stolze, das Erfreute, das Rasende, das Zärtliche, das Gesetzte, das Freundschaftliche wechselt unaufhörlich ab, und oft treffen sie so glücklich zusammen, daß sie der schönsten Abstechungen unter einander fähig sind. Auch die Erfindung des Ballettmeisters würde sich hier nicht auf dem Trockenen befinden, auf welchen man in einem Schauspiele, das so vorzüglich zum Vergnügen des Gesichts und des Gehörs bestimmt ist, billig auch mit sehen muß. Doch da die Oper mehr in das musikalische als in das poetische Fach gehöret, so will ich mich nicht weiter damit einlassen. Ich will vielmehr meine Absicht auf ein regelmäßiges Stück richten. Die mechanische Einrichtung desselben würde man gänzlich dem Seneca absehen können. Nur mit der Juno, welche bei ihm ziemlich das Ansehen eines Prologen hat, müßte man eine Änderung treffen. Unsere neuere tragische Bühne will die Gottheiten nicht mehr leiden. Man hat sie in die allegorischen Stücke verwiesen, und das mit Recht. Was also zu thun? Ich wollte raten, die persönliche Erscheinung der Juno in einen göttlichen Traum eines Priesters zu verwandeln. Er müßte selbst kommen und es dem Herkulischen Hause erzählen, was er in seiner Entzückung gesehen, und welche schreckliche Drohungen er gehöret. Diese Drohungen aber müßten in allgemeinen Ausdrücken abgefaßt sein; sie müßten etwas Orakelmäßiges haben, damit sie den Ausgang so wenig als möglich verrieten und den Amphitryo und die Megara nicht verhinderten, den Herkules bei seiner Zurückkunft mit aller Zärtlichkeit zu empfangen. In Ansehung der Sitten wollte ich, daß sich der neuere Dichter den Euripides zum Muster vorstellte, doch mit Beibehaltung des Senecaschen Lykus. Dieser ist bei dem Griechen viel gröber und grausamer geschildert. Er sagt es gerade heraus, daß er die ganze Familie des Herkules umbringen müsse, wenn er sicher herrschen wolle, und thut der Megara den Vorschlag nicht, den ihn der Römer thun läßt. Dahingegen sind in dem Griechischen der Herkules weit menschlicher, die Megara weit zärtlicher und Theseus weit freundschaftlicher gebildet. Das Abenteuerliche des erstern ist da ungemein versteckt, und aller seiner Thaten wird nur mit ganz kurzen Zügen in einer Entfernung gedacht, in welcher ihre Unglaublichkeit nicht so sehr in die Augen fällt. Die prächtige Beschreibung des Kampfes mit dem Cerberus müßte als eine

unnötige Zierat wegbleiben. Der Römer hatte noch einigen Grund, sie zu wagen, ob er gleich freilich besser gethan hätte, wenn er hier der vorsichtigen Anständigkeit seines Musters gefolgt wäre. Seine Stärke war im Schildern, und welcher Dichter läßt sich nicht gerne von der Begierde, seine Stärke zu zeigen, dahinreißen? Was die Person des Theseus anbelangt, so würde man auch bei dieser besser der Einrichtung des lateinischen als des griechischen Dichters folgen. Jener bringt ihn gleich mit dem Herkules auf die Bühne, dieser aber läßt ihn erst in dem fünften Aufzuge darzu kommen, wo er recht vom Himmel fällt. Wenn der neure Dichter übrigens eine Vermehrung der Personen vorzunehmen für nötig befände, so würde er, vielleicht nicht ohne Glück, eines von den Kindern des Herkules, welche seine beiden Vorgänger nur stumm aufführen, mündig machen können. Er müßte den Charakter desselben aus Zärtlichkeit und Unschuld zusammensetzen, um unser Mitleiden desto schmerzlicher zu machen, wenn wir es von den blinden Händen seines geliebten Vaters sterben sehen. Doch würde es wohl unsre Bühne zulassen, in Ansehung der Ermordung selbst das Kunststücke des Römers anzubringen? In seinem ganzen Umfange möchte sie es wohl schwerlich zulassen, doch wollte ich auch nicht, daß man dem Zuschauer deswegen diesen ganzen schrecklichen Anblick zu entziehen suchte. Wenigstens müßte den Herkules auf der Bühne die Raserei befallen; voller Bestürzung müßten Gemahlin und Kinder furchtsam von ihm fliehen, er ihnen nacheilen und sie außer dem Gesichte des Zuschauers töten. Dieses würde das Mittel zwischen dem, was der römische und was der griechische Dichter geschehen lassen, sein. Amphitryo könnte alsdann den folgenden Aufzug mit der traurigsten und lebhaftesten Beschreibung anfangen, er könnte sich mit dem Theseus beratschlagen, wie sie sich gegen den schlafenden Herkules verhalten sollten, und während der Beratschlagung könnte der erwachte Herkules dazukommen und die Rolle, die ihn der Römer spielen läßt, ausführen. — — Doch, wird man nunmehr fragen, ist denn überhaupt ein Held, den eine hassende Gottheit in einer plötzlichen Raserei Grausamkeiten begehen läßt, ein würdiges Schauspiel? Ist es lehrreich, oder enthält es nicht vielmehr ebenso abscheuliche und die Menschen zur Verzweiflung bringende Grundsätze als der Ödip? Dieser ist zu den schrecklichsten Verbrechen bestimmt und kann ihnen aller angewandten Mühe ungeachtet nicht entgehen. Jener thut alles

mögliche, ein tugendhafter und der Welt nützlicher Mann zu sein, und wird mitten unter diesen Bestrebungen durch die Eifersucht einer obern Macht der elendeste. Soll dies das Schicksal derer sein, die auf dem sauern Wege zu der Ewigkeit wandeln? Eine schöne Ermunterung für die, welche als neue Alciden die Laster überwinden und die Ungeheuer ausrotten wollen! — — Diesen Einwurf wegzuschaffen, muß ich notwendig

Die Moral des „Rasenden Herkules"

untersuchen, sowohl die, welche jetzt darinne liegt, als die, welche darein gelegt werden kann. Eigentlich halte ich es eben für keine Notwendigkeit, daß aus der Fabel eines Trauerspiels eine gute Lehre fließen müsse, wenn uns nur einzelne Stellen von nützlichen Wahrheiten unterrichten. Allein so viel wird doch wenigstens notwendig sein, daß man auch keine böse Lehre daraus folgern könne. Und diese — ich mag es so ungern gestehen, als ich will — liegt allerdings in dem „Rasenden Herkules". Es liegt, sage ich, eine böse Lehre darinne oder eine abgeschmackte. Entweder die Lehre, daß Tugenden und Heldenthaten eine erzürnte Gottheit so wenig versöhnen, daß sie vielmehr dieselbe noch heftiger aufbringen, oder die Lehre, daß man sich hüten müsse, von dem Jupiter aus verstohlener Ehe erzeugt zu werden, wenn man allen den grausamen Verfolgungen der Juno entgehen wolle. Bei dem Euripides zwar, dessen Fabel gleichwohl von dem Wesentlichen der lateinischen Fabel um nichts unterschieden ist, will der Pater Brumoy eine ganz andere Moral entdeckt haben. Weil bei dem Griechen Herkules, der durch die Freundschaft des Theseus gerühret worden, das ganze Stück mit den Worten schließet: „Unglücklich ist der, welcher Güter oder Ehre einem wahren Freunde vorzieht," so setzt der Jesuit hinzu: „Dieser Gedanke ist, wie mich dünkt, die Moral dieses Trauerspiels, weil alles darinnen auf die Entwicklung des Theseus abzuzielen scheinet." — — Doch es ist offenbar, daß Brumoy den letzten Sittenspruch für die Hauptlehre genommen hat. Wenn seine Meinung wahr wäre, so hätte Euripides wahrhaftig den Wert eines wahren Freundes durch keine weniger passende Fabel als durch diese erläutern können. Die ganzen vier ersten Aufzüge würden in dieser Absicht umsonst geschrieben sein. Alles, was man also zur Entschuldigung dieser beiden alten Muster anführen

kann, ist dieses, daß sie es für ganz unnötig gehalten haben, an die Moral des Ganzen zu denken, und daß sie ihre Tragödien nicht so gemacht haben, wie sie uns eine sogenannte „Kritische Dichtkunst" zu machen lehret. Erst eine Wahrheit sich vorzustellen und hernach eine Begebenheit dazu zu suchen oder zu erdichten, war die Art ihres Verfahrens gar nicht. Sie wußten, daß bei jeder Begebenheit unzählige Wahrheiten anzubringen wären, und überließen es dem Strome ihrer Gedanken, welche sich besonders darinne ausnehmen würde. Da sie übrigens in gewissen Fällen ziemlich genau bei der hergebrachten Geschichte zu bleiben gezwungen waren, so mußte es ihnen entweder gleichgültig sein, ob die moralische Folge aus der Begebenheit selbst gut oder böse sei, oder sie mußten überhaupt von der Aufführung gewisser Begebenheiten abstehen. Allein kann ein neuer Dichter eben diese Entschuldigung haben? Und ist seine Freiheit ebenso eingeschränkt? Gewiß nicht; er kann ändern, was er will, und es liegt nur an ihm, wenn das Ganze bei ihm nicht ebenso lehrreich ist als die besondern Teile. — — Nun kömmt es darauf an, was er in dieser Absicht mit dem rasenden Herkules thun müßte. Ohne Zweifel würde es auf eine feinere Bearbeitung dieses Charakters selbst ankommen. Seine Raserei müßte eine natürliche Folge aus demselben werden. Juno müßte sich daran nur erfreuen, nicht aber sie selbst bewirken. Und dieses ist leicht; denn was ist näher verbunden als Tapferkeit und Übermut, als Übermut und Wahnwitz! Man schildre also den Herkules als einen Helden voll Mut und Tapferkeit; man lasse ihn die größten Thaten glücklich ausgeführt haben; man lasse ihn noch größere sich vorsetzen. Allein sein allzu großes Vertrauen auf eigene Kräfte bringe ihn zu einer stolzen Verachtung der

3 f. Kritische Dichtkunst, von Gottsched. — 14 ff. Lessing an seinen Bruder Karl, den 14. Juli 1773: „Wie Du Dir den Charakter des Aniello [Thomas Aniello, Massaniello] denkst, kann ich freilich nicht wissen. Aber ich glaube zu erraten, was Dich für ihn eingenommen: die uneigennützige Entschlossenheit, zum Besten anderer sein Leben zu wagen, in einem so rohen Menschen; die großen Fähigkeiten, welche Umstände und Not in einem so rohen Menschen erwecken und sichtbar machen. Dieses ließ auch mich ihn als einen sehr schicklichen tragischen Helden erkennen; aber was mich mehr als alles dieses hätte bewegen können, Hand an das Werk zu legen, war die endliche Zerrüttung seines Verstandes, die ich mir aus ganz natürlichen Ursachen in ihm selbst erklären zu können glaubte, ohne sie zu einem unmittelbaren physischen Werke seiner Feinde zu machen. Ich glaubte sonach den Mann in ihm zu finden, an welchem sich der alte 'Rasende Herkules' modernisieren ließe, über dessen aus ähnlichen Gründen entstandene Raserei ich mich erinnere, einige Anmerkungen in der 'Theatralischen Bibliothek' gemacht zu haben; und die allmähliche Entwickelung einer solchen Raserei, die mir Seneca ganz verfehlt zu haben schien, war es, was ich mir vornehmlich wollte angelegen sein lassen. Es sollte mich freuen, wenn das Deine Gedanken und Dein Vorsatz auch wären."

Götter. Man lasse ihn nach und nach sich in seine eigne Anschläge verwickeln, man gebe ihm einen Schmeichler zu, der durch übertriebene Lobsprüche das ohnedem geringe Gefühl seiner Menschheit unterdrückt. Wenn der Dichter alle diese Staffeln glücklich hinanzugehen weiß, so bin ich gewiß, der Zuschauer wird endlich geneigt sein, die völlige Raserei des Herkules als einen ganz natürlichen Erfolg anzusehen. Ich habe schon angemerkt, daß das Gebet, welches ihm der Römer in den Mund giebt, eine sehr feine Vorbereitung ist; und wenn man auch das Gebet wieder vorbereitet, so wird sich eines aus dem andern ungezwungen ergeben. — — Welche schreckliche Lektion würde dieses für unsre wilden Helden, für unsre aufgeblasenen Sieger sein!

Ehe ich dieses Trauerspiel ganz verlasse, will ich vorher noch einen

Versuch über das in Unordnung gebrachte Stück des lateinischen Dichters,

dessen ich auf der 194. Seite gedacht habe, wagen. Er gehet von der 1295. Zeile bis zu der 1314. Ich ordne die Personen darinne folgendergestalt.

Am. Redde arma. *Her.* Vox est digna genitore Herculis.
Am. Hoc en peremptus spiculo cecidit puer,
Hoc Juno telum manibus emisit tuis,
Hoc nunc ego utar. *Th.* Ecce, jam miserum metu
Cor palpitat corpusque sollicitum ferit.
Am. Aptata arundo est: ecce jam facies scelus
Volens sciensque. Pande quid fieri jubes?
Her. Nihil rogamus, noster in tuto est dolor.
Am. Natum potes servare tu solus mihi,
Eripere nec tu: maximum evasi metum.
Miserum haud potes me facere, felicem potes.
Sic statue quidquid statuis, ut causam tuam
Famamque in arcto stare et ancipiti scias.
Aut vivis aut occidis. Hanc animam levem

19 ff. 1295. Am. Gieb die Waffen zurück. Her. Das Wort ist des Erzeugers des Herkules würdig. Am. Von diesem Speere, sieh! durchbohrt fiel der Knabe. Dieses Geschoß hat Juno aus deinen Händen geschleudert; dieses werde ich jetzt gebrauchen. Th. Sieh, schon klopft das unglückliche Herz vor Furcht, und schlägt bang an den Leib. 1300. Am. Der Schaft ist angesetzt; sieh, jetzt wirst du wollend und wissend ein Verbrechen begehen. Erkläre, was soll geschehen? Her. Ich bitte um nichts, mein Schmerz ist gesichert. Am. Den Sohn mir erhalten kannst du allein, ihn mir entreißen auch du nicht: der größten Furcht bin ich entronnen. 1305. Unglücklich kannst du mich nicht, glücklich kannst du mich machen. Was du auch dir vornimmst, wisse, daß dein Handel gefährlich und verhängnisvoll ist. Entweder du lebst oder du tötest. Dieses schwache,

Fessamque senio, nec minus quassam malis
In ore primo teneo. Tam tarde patri
Vitam dat aliquis? Non feram ulterius moram,
Letale ferro pectus impresso induam.
Hic, hic jacebit Herculis sani scelus.
Her. Jam parce, genitor etc.

Herkules will kurz vor dieser Stelle, wie man gesehen hat, durchaus sterben. Er verlangt seine Waffen mit Ungestüm zurück. Die gemeinsten Ausgaben lassen daher ihn selbst Redde arma sagen und legen das folgende Vox est etc. dem Amphitryo in den Mund. Doch wenn man diesen letztern Worten weder eine abgeschmackte noch eine zu weit hergeholte Erklärung geben will, so muß sie kein andrer als Herkules sagen, zu Bezeigung nämlich seiner Zufriedenheit über das Redde arma seines Vaters. Gronov hat dieses durch Hilfe seiner Handschriften sehr wohl eingesehen, nur daß er das redde in reddo verwandelt. Er glaubt nämlich, daß Amphitryo hier wirklich dem Herkules seine Waffen wiedergebe, und dieser Irrtum hat gemacht, daß er alles das andere unrecht, obgleich scharfsinnig genug erklärt hat. Ich schmeichle mir, den rechten Punkt getroffen zu haben. Da nämlich Amphitryo sieht, daß Herkules unbeweglich ist, so sagt er endlich voller Unwillen zu einem von den Dienern: Redde arma. Daß er dieses zu einem Diener sagen könne, beweise ich aus einer vorhergehenden Stelle, in welcher er dem schlafenden Herkules die Pfeile wegnehmen läßt:

Removete *famuli* tela, ne repetat furens.

Wer das Theater ein wenig versteht, wird nunmehr gleich einsehen, daß die Zweideutigkeit des *redde arma* ein vortreffliches Spiel ausmache. Herkules glaubt, der Bediente werde ihm die Waffen wiedergeben, und sagt daher sich und dem Amphitryo die Schmeichelei: Vox est digna genitore Herculis. Allein der Bediente hat den Befehl entweder genauer verstanden und giebt den Pfeil dem Amphitryo, oder indem der Bediente dem Herkules

vom Greisenalter ermattete und von Leiden zerrüttete Leben schwebt auf dem äußersten Rande meiner Lippen. 1310. So zögernd schenkt jemand seinem Vater das Leben? Ich werde keinen weiteren Verzug dulden, die dem Tode geweihte Brust zur Scheide des Eisens machen. Hier, hier wird das Verbrechen des vernünftigen Herkules liegen. Her. Nun schone, Erzeuger, ꝛc.

9. Redde arma, Gieb die Waffen zurück. — 10. Vox est etc. Das Wort ist ꝛc. — 16. reddo, ich gebe zurück. — 26. Entfernet, ihr Diener, die Waffen, damit er sie nicht im Wahnsinn ergreife.

den Pfeil geben will, reißt ihm Amphitryo denselben weg und setzt ihn mit den Worten an seine eigne Brust: Hoc en peremptus spiculo etc. „Dieser Pfeil war es, durch den dein Sohn fiel; dieser war es, den Juno selbst durch deine Hände abschoß: dieser soll es sein, den ich nun gegen mich selbst brauchen will.“ Die folgenden Worte: Ecce jam miserum bis sollicitum ferit, kann weder Herkules noch Amphitryo sagen. Sie müssen dem Theseus zugehören, und ich nehme sie so an, daß sie den erbärmlichen Anblick des sich zu erstechen drohenden Alten schildern und den Herkules zur Barmherzigkeit bewegen sollen. Doch weil dieser schweigt, so fährt der Vater fort: Aptata arundo est etc. „Der Pfeil ist angesetzt. Siehe, dieses Verbrechen wirst du mit Wissen und Willen begehen! Sprich, was soll ich thun?“ — „Ich schreibe dir nichts vor,“ antwortet ihm Herkules; „mein Schmerz ist gesichert.“ Alles das übrige lasse ich nunmehr den Amphitryo sagen. Das eripere nec tu ist eine Verbesserung, welche Gronov aus seiner Handschrift vorgebracht hat und ohne Widerrede angenommen zu werden verdient. Da Amphitryo fest entschlossen ist, sich zu durchstechen, wenn Herkules bei dem Vorsatze zu sterben bleiben sollte, da er sich auf keine Weise von ihm will trennen lassen: so kann man leicht einsehen, was er mit folgenden Worten sagen will: „Den Sohn mir erhalten, das kannst du allein, aber mir ihn rauben kannst du nicht. Der größten Furcht bin ich entledigt. Elend kannst du mich nicht machen, glücklich machen kannst du mich“ rc. D. i.: Da ich einmal beschlossen habe, dir zu folgen, so kannst du dich mir zwar erhalten, aber nicht rauben. Du kannst mich glücklich machen, wenn du leben bleibst, aber nicht elend, wenn du stirbst, weil du ohne mich nicht sterben sollst. — Die folgenden Zeilen passen in dem Munde des Amphitryo ebenso wohl. Sollte aber seine Rede ein wenig zu lang scheinen, so könnte man sie durchschneiden und die Worte Tam tarde patri vitam dat aliquis? den Theseus sagen lassen. Auf diese nun müßte Amphitryo weiter fortfahren: Non feram ulterius moram etc., bis endlich Herkules Jam parce genitor saget. Das jam, welches in eben dieser Zeile nochmals wiederholt wird, zeigt gnugsam wider Gronoven, daß Amphitryo sich nicht erst in den gleich vorhergehenden zwei Zeilen zu erstechen gedroht, sondern daß er es gleich von Anfange dieser Stelle gethan, und daß man also ihm und nicht dem Herkules das Hoc nunc ego utar und das

Aptata arundo est müsse sagen lassen. Leser von Geschmack werden mir gewiß recht geben, wenn sie sich die Mühe nehmen wollen, auch in den übrigen Stücken meine Ordnung der Personen mit der seinigen zu vergleichen. Andere Kunstrichter haben noch weniger zum Ziele getroffen. — — Ich komme zu dem zweiten Trauerspiele.

II. Thyest.

Inhalt.

Atreus und Thyest, die Söhne des Pelops, regierten beide zu Argos, ein Jahr um das andre. Thyest verliebte sich in die Gemahlin seines Bruders, in die Aerope, und entwendete durch deren Hilfe den güldnen Widder, mit dessen Besitze das Schicksal des Reichs verknüpft war. Er flohe davon und entging auf einige Zeit der Rache des Atreus. Doch dieser dachte unaufhörlich auf die Vollziehung derselben und hielt endlich eine verstellte Versöhnung für das sicherste Mittel. Seine eignen Kinder mußten den Thyest bereden, daß er sicher zurückkommen könne, weil sein Bruder alle Feindschaft beiseite gelegt habe. Er kam. Atreus empfing ihn mit aller Freundlichkeit, deren die Bosheit fähig ist, wenn sie eine leichtgläubige Beute in ihr Netz lockt. Allein wie unmenschlich waren die Folgen! Atreus ermordete die Kinder seines Bruders am Altare und machte seinem Bruder ein Mahl daraus, über welches die Welt nicht aufhören wird, sich zu entsetzen. — — Mehr braucht man hoffentlich zur Einleitung in das Stück selbst nicht zu wissen.

Auszug.

Die Bühne eröffnen der Schatten des Tantalus und die Furie Megära. Tantalus war der Großvater des Atreus und des Thyest. Man kennet seine Verbrechen und seine Strafe in der Hölle. Jetzt bringt ihn Megära auf die Oberwelt Er erstaunt und glaubt, daß man eine Veränderung der Qualen mit ihm vornehmen wolle. Doch Megära entdeckt ihm gar bald, daß er seine Familie mit Wut und Haß anstecken und zu den grausamsten Verbrechen geneigt machen solle. „In diesen werde um den Vorzug gekämpft, und wechselsweise zücke man den Dolch.

Der Zorn kenne weder Maß noch Scham, und blinde Raserei reize die Gemüter. Die Wut der Eltern daure fort, und anhaltende Bosheit pflanze sich von einem Enkel auf den andern. Ohne jemandem Zeit zu gönnen, sein Verbrechen zu hassen, fehle es nie an einem neuen, und nie sei eines allein in einem allein. Es wachse, indem es gestraft wird. Den übermütigen Brüdern entfalle der Scepter, und ein zweifelhaftes Glück scheine sich ihrer im Elende anzunehmen. Es wanke betriegrisch zwischen ihnen und mache jetzt aus dem Mächtigen den Unglücklichen und jetzt aus dem Unglücklichen den Mächtigen. Ein beständiger Wechsel treibe ihr Reich umher. Abscheulicher Laster wegen mögen sie vertrieben werden, und in ebenso abscheuliche Laster mögen sie wieder fallen, wenn sie Gott in ihr Vaterland zurückbringt. Allen müssen sie so verhaßt sein als sich selbst. Nichts halte sich ihr Zorn vor unerlaubt. Der Bruder fürchte den Bruder, den Sohn der Vater und den Vater der Sohn. Böse sollen die Kinder umkommen und noch böser erzeugt werden. Die feindselige Gattin laure auf ihren Mann. Man führe den Krieg über das Meer, vergoßnes Blut überschwemme die Länder, und die siegende Wollust triumphiere über mächtige Führer der Völker. Unzucht sei in dem gottlosen Hause das Geringste" 2c. Alle diese Verwünschungen und noch mehrere sind prophetisch und beziehen sich weit auf das Zukünftige hinaus: auf das zum Exempel, was sich mit der Klytämnestra, mit dem Orest, mit dem Agamemnon und Menelaus und andern Verwandten des Pelopejischen Hauses zutragen sollte. Endlich kömmt Megära auf die nähern Greuel mit mehrer Deutlichkeit und verkündiget dem Tantalus das grausame Mahl, vor welchem sich die Sonne zurückziehen werde. „An diesem sollst du deinen Hunger stillen. Vor deinen Augen soll der mit Blut gemischte Wein getrunken werden! Endlich habe ich die Speisen gefunden, die du selbst fliehen wirst!" — — Auf diese schrecklichen Worte will der Schatten davoneilen, und alle seine höllischen Strafen scheinen ihm dagegen geringe. Doch die Furie zwingt ihn, mit Streit und Mordlust vorher das Haus und die Gemüter der Könige zu erfüllen. Umsonst wendet er ein, es sei zwar billig, daß er Strafe leide, aber nicht, daß er andern zur Strafe diene. Umsonst beklagt er sich, daß er gleichsam als ein giftiger Dampf aus der geborstenen Erde geschickt werde, welcher Pest und Seuchen unter die Völker bringen müsse. Umsonst will er es

wagen, nochmals schwatzhaft zu sein und seine Enkel vor allen Verbrechen vielmehr zu warnen. Doch die Furie droht und vermehrt in dem Schatten das innere Gefühl seiner Qualen so heftig, daß er ihr in den Palast folgen muß, wo er überall Raserei und Blutdurst verbreitet. — — Man muß sich einbilden, daß dieses sogleich geschicht, sobald er über die Schwelle getreten. Der Palast empfindet es, daß er von einem unseligen Geiste berührt wird, und zittert. Die Furie ruft ihm zu, daß es genug sei, und befiehlt ihm, in die unterirdischen Höhlen zu seinen Martern zurückzukehren, weil die Erde ihn nicht länger tragen wolle und die ganze Natur sich über seine Gegenwart entsetze. Sie beschreibt dieses Entsetzen in ein Dutzend schönen Versen, die sie hier hätte ersparen können, und macht dem Chore Platz. Der Inhalt seines Gesanges ist eine Bitte an die Götter, alle Verbrechen von dem königlichen Hause abzuhalten und nicht zuzugeben, daß auf einen bösen Großvater ein schlimmrer Enkel folge. Er sagt, es sei bereits genug gesündiget worden, und führt, dieses zu beweisen, die Geschichte des Myrtilus und die blutige Mahlzeit an, welche Tantalus den Göttern vorgesetzt. Von der Strafe des letztern macht er ein sehr künstliches Gemälde, welches aber den Leser kalt läßt, und beschließt es so abgebrochen, daß einige Kunstrichter zu glauben bewogen worden, es müsse das eigentliche Ende hier fehlen.

Zweiter Aufzug.

Auch dieser Aufzug besteht nur aus einer einzigen Scene, zwischen dem Atreus und einem Vertrauten. Atreus ist gleich anfangs gegen sich selbst unwillig, daß er noch bis jetzt wegen den schimpflichen Beleidigungen seines Bruders ungerochen sei. Er tadelt sich, daß er nicht schon längst alles in Blut und Flammen gesetzt. Wie gern hätte er sich wollen unter dem einstürzenden Palaste begraben lassen, wenn er nur zugleich auch den Bruder zerschmettert hätte! „Auf, Atreus, beginne etwas, was keine Nachwelt billige, aber auch keine verschweige! Auf, erkühne dich einer blutigen, gräßlichen Schandthat, einer Schandthat, auf die mein Bruder neidisch werde, die er selbst begangen zu haben wünschen möchte! Du kannst seine Verbrechen nicht rächen, ohne sie zu übertreffen. Doch durch welche Abscheulichkeit werde ich ihm überlegen sein können? Auch in seinem Elende ruhet er nicht. Das Unglück macht ihn ebenso hartnäckig, als übermütig ihn das Glück

macht. Ich kenne seinen ungelehrigen Geist. Biegen läßt er sich nicht, aber brechen läßt er sich. Ehe er sich also wieder erholt, ehe er neue Kräfte sammelt, muß ich ihn angreifen; denn bleib' ich ruhig, so greift er mich an. Ich komme durch ihn um, oder er muß durch mich umkommen. Das Verbrechen ist mitten zwischen uns gleich einem Preise aufgestellt, welcher dem gehört, der es zuerst unternimmt."

Der Vertraute. So kann dich das widrige Urteil des Volks nicht schrecken?

Atreus. Das ist eben das Beste an einem Reiche, daß das Volk die Thaten seines Beherrschers ebensowohl dulden als loben muß.

Der Vertraute. Die, welche man aus Furcht loben muß, eben die haßt man auch aus Furcht. Der aber, welcher nach dem Ruhme einer wahren Liebe strebt, will sich lieber von den Herzen als von den Stimmen loben lassen.

Atreus. Ein wahres Lob kann auch oft einem geringen Manne zu teile werden, aber ein falsches nur dem Mächtigen. Die Unterthanen müssen wohl wollen, was sie nicht wollen.

Der Vertraute. Wenn der König, was recht ist, will, so wird sein Wille gern aller Wille sein.

Atreus. Derjenige König ist nur halb König, welcher nur das, was recht ist, wollen darf.

Der Vertraute. Wo weder Scham noch Liebe zum Recht, weder Frömmigkeit noch Treue und Glaube ist, da ruhet das Reich auf schwachem Grunde.

Atreus. Scham, Liebe zum Recht, Frömmigkeit, Treu' und Glaube sind kleine Tugenden für Bürger. Ein König thue, was ihm nützt!

Der Vertraute. Auch einem bösen Bruder zu schaden, mußt du für Unrecht halten!

Atreus. Alles ist gegen ihn billig, was gegen einen Bruder unbillig ist. Denn welcher Verbrechen hat er sich enthalten? Von welcher Schandthat ist er abgestanden? Durch Schändung hat er mir die Gemahlin und durch List das Reich entrissen. — — Mit diesem letztern zielet Atreus auf die schon erwähnte Raubung des goldnen Widders, mit dessen Besitze das Reich verbunden war. Es gehen verschiedene Zeilen auf die Beschreibung desselben, bis er endlich wieder schließt: „Meine Gemahlin ist verführt, die Sicherheit des Reichs ist untergraben, das Haus ist beschimpft, das Blut

ist ungewiß worden. Und nichts ist gewiß, als daß mein Bruder mein Feind ist. Du zitterst?" — fährt er zu dem Vertrauten fort — „Sieh auf den Tantalus und Pelops! Dieser ihren Beispielen zu folgen, werden meine Hände aufgeboten. Sprich, wie soll ich das verhaßte Haupt verderben?"

Der Vertraute. Ein tödlicher Stahl vergieße sein feindseliges Blut.

Atreus. Du redest von dem Ende der Strafe, und ich will von der Strafe selbst hören. Ein sanftmütiger Tyrann mag umbringen lassen. In meinem Reiche wird der Tod als eine Gnade erlangt.

Der Vertraute. So ist alle Frömmigkeit bei dir hin?

Atreus. Fort, Frömmigkeit! wenn du anders jemals in unserm Hause gewesen bist. Das wütende Heer der Furien, die zwistliebende Erinys und sie, die in beiden Händen schreckliche Fackeln schüttelt, Megära, ziehe dafür ein! Ich brenne vor Wut und dürste nach unerhörten, unglaublichen Verbrechen! — — Der Vertraute fragt ihn, worinne diese Verbrechen bestehen sollen, und ob er sich des Schwerts oder des Feuers zu seiner Rache bedienen werde. Doch beides ist ihm zu geringe, Thyest selbst soll das Werkzeug seiner Rache sein. Er entdeckt hierauf sein unmenschliches Vorhaben und ermuntert sich von Zeit zu Zeit selbst, den Mut darüber nicht sinken zu lassen, sondern es, so gräßlich es auch sei, unerschrocken auszuführen. Auf den Einwurf, welchen ihm der Vertraute macht, daß es sehr schwer halten werde, seinen Bruder in das Netz zu locken, antwortet er, daß er ihn schon durch das anzukörnen wissen werde, was ihm wichtig genug scheine, sich der äußersten Gefahr deswegen auszusetzen. Nämlich durch die Hoffnung, zu regieren. „Voll von dieser Hoffnung, wird er dem Blitze des drohenden Jupiters entgegenzueilen kein Bedenken tragen. Voll von dieser Hoffnung, wird er, was er für das größte Übel hält, selbst den Bruder zu sehen, nicht anstehen." — — Und diese Hoffnung will er ihm durch seine eignen Söhne machen lassen, durch den Agamemnon und Menelaus nämlich, die er mit der Aerope noch vor ihrer Untreue erzeugt hatte. Der Vertraute rät ihm, andre Mittelspersonen darzu zu erwählen, damit die Kinder nicht einmal das an dem Vater thun möchten, was er sie jetzt an dem Vetter zu thun lehre. Doch Atreus ist von der Ruchlosigkeit seines Bluts schon so überzeugt, daß er zur Antwort giebt: „Wenn sie auch

niemand die Wege des Betrugs und der Verbrechen lehret, so wird sie doch das Reich dieselben lehren. Du fürchtest, sie möchten böse werden? Sie werden böse geboren." — — Der Vertraute macht ihm noch eine Einwendung und giebt ihm zu überlegen, ob er sich auch wohl auf die Verschwiegenheit so junger Leute verlassen dürfe. „Oder", spricht er, „willst du sie etwa selbst hintergehen und ihnen deine wahre Absicht nicht entdecken?" — „Ja," antwortet Atreus, „sie sollen keinen Anteil an meinem Verbrechen haben. Und was ist es auch nötig, daß ich sie zu Mitschuldigen machen will?" — — Doch den Augenblick besinnt er sich, daß dieses für ihn zu gut gedacht sei. Er schilt sich selbst feig und vermutet, daß, wenn er seiner Kinder hierinne schonen wolle, er auch seines Bruders schonen werde. Agamemnon und Menelaus sollen es wissen, wozu er sie brauche, und eben daran will er es zugleich erkennen, ob sie auch wirklich seine Kinder sind. „Wenn sie ihn nicht verfolgen, wenn sie ihn nicht hassen wollen, wenn sie ihn Vetter nennen, so ist er ihr Vater." — — Er will eben fortgehen, als er sich gleichwohl noch plötzlich anders besinnet. „Ein schüchtern Gesicht", sagt er, „pflegt manches zu entdecken, und große Anschläge verraten sich wider Willen. Nein, sie sollen es nicht wissen, zu welcher That sie die Werkzeuge werden! Und du — (zum Vertrauten) halte unser Vorhaben geheim!" — Dieser versichert, daß er sowohl aus Furcht als aus Treue verschwiegen sein werde, und geht mit dem Atreus ab.

Der Chor, welcher zu diesem Aufzuge gehöret, nimmt von der Herrschsucht der zwei Brüder Gelegenheit, eine Menge Sittensprüche über den falschen Ehrgeiz anzubringen und mehr spitzig als gründlich zu bestimmen, worinne das wahre Königreich bestehe. „Ihr wißt es nicht, die ihr nach Schlössern geizet! Nicht der Reichtum, nicht der Glanz des tyrischen Purpurs, nicht das strahlende Diadem macht den König. Nur der ist König, welcher alle Furcht abgelegt und alles Böse aus der wilden Brust vertrieben hat. Nur der, welchen nicht der ohnmächtige Ehrgeiz, welchen nicht die immer wankende Gunst des Pöbels bewegt. — — Nur der, welcher von seiner sichern Höhe alles weit unter sich sieht. Nur der, welcher seinem Schicksale willig entgegeneilt und, ohne zu klagen, stirbt. — — Es ersteige, wer da will, die schlüpfrige Spitze des Hofes; mich soll die süße Ruhe sättigen, und verborgen will ich in sanfter Stille dahinleben. Allen Quiriten unbekannt, sollen meine Jahre

sachte vorüberfließen. Und wenn meine Tage ohne Geräusche verschwunden sind, will ich lebenssatt und ohne Titel erblassen. Auf den wartet ein harter Tod, der, wenn er sterben muß, allen viel zu bekannt ist, sich selbst aber nicht kennet."

Dritter Aufzug.

Diesen eröffnet Thyest mit seinen Söhnen, und unter diesen führet Plisthenes das Wort. Sie langen auf die betriegerische Einladung des Atreus an. Thyest erfreuet sich anfangs, daß er endlich seine Vaterstadt und die Götter seiner Väter, wenn anders — setzt er hinzu — Götter sind, wiedersiehet. „Bald", spricht er, „wird mir nun das Volk aus Argos fröhlich entgegenkommen. Doch auch Atreus wird mitkommen. O fliehe, Thyest, und suche die dunkeln Wälder wieder, wo du unter dem Wilde ein ihm ähnliches Leben führtest! Laß dich nicht den falschen Glanz des Reiches blenden! Wenn du auf das siehest, was dir angeboten wird, so siehe auch auf den, der dir es anbietet. Unter den härtesten Beschwerlichkeiten bin ich bisher mutig und fröhlich gewesen. Doch nun falle ich in marternde Furcht zurück; der Geist ist in banger Erwartung und möchte den Körper nur allzu gern zurückbewegen. Jeder Schritt stockt, den ich thun will." — — Plisthenes erstaunt über die Unentschlossenheit seines Vaters, doch Thyest fährt fort: „Warum stehe ich noch an? Warum quäle ich mich noch über einen so leichten Entschluß? Da ich niemanden trauen darf, soll ich meinem Bruder, soll ich der Hoffnung zu regieren trauen? Was fürchte ich schon überwundene, von mir schon gebändigte Übel? Warum fliehe ich Trübsalen, in die ich mich bereits geschickt? Ich will, ich will elend sein! Zurück also, Thyest, zurück und rette dich, da es dir noch vergönnt ist!"

Plisthenes. Was bewegt dich, o Vater, deinen Schritt von der nun wieder erblickten väterlichen Burg zurückzuwenden? Warum willst du dich selbst so großen angebotenen Gütern entziehen? Dein Bruder hat seinen Zorn abgelegt und wird aufs neue dein Bruder. Er giebt dir deinen Anteil an dem Reiche zurück, sammelt die Glieder des zerrütteten Hauses und setzt dich wieder in den Besitz deiner selbst.

Thyest. Du willst die Ursache der Furcht wissen, die ich selbst nicht weiß. Ich sehe nichts, wovor ich mich fürchten sollte, und fürchte mich dennoch. Ich will gern gehen, aber die Kniee sinken

unter mir zusammen, und ich werde mit Gewalt von dem Orte zurückgetrieben, zu dem ich doch will. — —

Plisth. O schlage alles nieder, was dein Gemüt so unentschlüssig macht, und betrachte, was für Belohnungen deiner warten! Du kannst regieren, Vater — —

Thyest. Unter beständiger Furcht des Todes.

Plisth. Du sollst die höchste Gewalt erlangen. — —

Thyest. Die höchste Gewalt ist die, nichts zu begehren.

Plisth. Du kannst nun deinen Kindern ein Reich lassen.

Thyest. Kein Reich fasset zwei Regenten.

Plisth. Wer will wohl elend sein, wenn er glücklich sein kann?

Thyest. Glaube mir, das Große gefällt nur durch die falschen Namen, die wir ihm beilegen. Mit Unrecht fürchtet man ein geringes und hartes Schicksal. Solange ich auf der Spitze der Ehren stand, habe ich nicht einen Augenblick zu zittern aufgehört und mich selbst für mein eignes Schwert an meinen Lenden gefürchtet. O, welch ein Glück ist es, niemandem im Wege zu stehen und, auf dem Boden hingestreckt, sichre Speisen zu genießen! Kein Verbrechen schleicht sich in schlechte Hütten, wo man sich an einem geringen Tische sorglos sättigen kann. Das Gift wird aus Golde getrunken, und ich weiß es aus der Erfahrung, wie weit das schlechte Glück dem guten vorzuziehen ist. — — Hier verirrt sich Thyest in eine poetische Beschreibung der ausschweifenden Pracht und Üppigkeit der Großen. Sie ist schön und paßt sehr wohl auf die damaligen Zeiten der Römer, aber auch deswegen verliert sie in dem Munde des Thyest sehr vieles von ihrer Schönheit. Endlich schließt er mit den Worten: „Es ist ein Reich über alle Reiche, das Reich entbehren zu können."

Plisth. Man muß das Reich nicht ausschlagen, wenn es Gott giebt.

Thyest. Noch weniger muß man darnach trachten.

Plisth. Dein Bruder bittet dich ja, zu regieren.

Thyest. Er bittet, und das ist schrecklich. Hier muß eine List verborgen liegen.

Plisth. Die brüderliche Liebe kann ja wohl das Herz, woraus sie vertrieben worden, wieder einnehmen und neue Kräfte anstatt der verlornen sammeln.

Thyest. Wie? Atreus sollte seinen Bruder lieben? — — Eher wird die Nacht die Erde erleuchten, eher wird das Feuer

mit dem Wasser, der Tod mit dem Leben, der Wind mit der See Bündnis und Friede schließen!

Plisth. Vor welchem Betruge fürchtest du dich denn aber?

Thyest. Vor allem! Und was kann ich meiner Furcht für Grenzen setzen, da seine Macht so groß ist als sein Haß?

Plisth. Was kann er gegen dich vermögen?

Thyest. Für mich fürchte ich auch nichts, sondern ihr allein, meine Kinder, macht, daß ich den Atreus fürchte.

Plisth. Aber du bist schon gefangen und fürchtest dich, gefangen zu werden? Mitten in der Not ist es zu spät, sich dafür zu hüten.

Thyest. So kommt denn! Nur dieses einzige will ich, euer Vater, noch beteuern: ich folge euch, nicht ihr mir.

Plisth. Gott wird unsere gute Absicht gnädig ansehen. Setze den zweifelhaften Fuß nur weiter.

Hier kommt Atreus darzu und macht durch seine Erscheinung die zweite Scene dieses Aufzuges. In den ersten Zeilen, welche er in der Entfernung vor sich sagt, freut er sich, daß er seinen Bruder nunmehr im Netze habe, und zwar ganz, mit allen seinen drei Söhnen. Der zweite dieser Söhne hieß Tantalus, wie wir weiter unten hören werden, der Name des dritten aber kömmt in dem Stücke nicht vor. „Kaum," sagt Atreus, „daß ich mich mäßigen und die ausbrechende Wut zurücke halten kann! So wie ein Spürhund, der an dem langen Leitbande das Wild ausspürt und mit gebückter Schnauze die Wege beschnaubert. Solange er noch durch den schwachen Geruch sich weit von dem Eber merkt, ist er folgsam und durchirret schweigend die Spur. Doch kaum fühlt er sich der Beute näher, so stemmt er sich, kämpfet mit dem unbändigen Nacken und ruft winselnd seinen säumigen Führer, bis er sich ihm entreißt. Wenn der Zorn Blut wittert, wer kann ihn verbergen? Und doch muß ich ihn verbergen." — — In dem Munde des Dichters würde dieses Gleichnis sehr schön sein, aber in dem Munde der Person selbst, welche diese schwer zu zähmende Wut fühlet, ist es ohne Zweifel zu gesucht und zu unnatürlich. — — Je näher Atreus seinem Bruder kömmt, desto mehr verändert er seine Rede. Jetzt, da er ungefähr von ihm gehört werden kann, beklagt er ihn schon und erstaunt über seinen armseligen Aufzug. „Ich will mein Wort halten," fährt er fort. „Und wo ist er denn, mein Bruder?" — — Hier geht er endlich auf ihn

los: „Umarme mich, sehnlichst gewünschter Bruder! Aller Zorn sei nunmehr zwischen uns vorbei. An diesem Tage feire man den Sieg des Bluts und der Liebe. Weg mit allem Hasse aus unsern Gemütern!"

Thyest. Ach, Atreus, ich könnte alles rechtfertigen, wenn du dich jetzt nicht so erzeigtest! Ja, Bruder, ich gestehe es; ich gestehe es, ich habe alles verbrochen, dessen du mich schuldig gehalten. Deine heutige Liebe macht meine Sache zur schlimmsten Sache. Der muß ganz schuldig sein, den ein so guter Bruder hat für schuldig halten können. Zu den Thränen muß ich nunmehr meine Zuflucht nehmen. Siehe mich hier zu deinen Füßen! Laß diese Hände, die noch keines Kniee umfaßt haben, die deinigen umfassen! Laß uns allen Zorn beiseite legen, laß uns allen Unwillen aus den Gemütern verbannen! Empfange diese Unschuldigen als die Unterpfänder meiner Treue!

Atreus. Verlaß diese erniedrigende Stellung und umarme mich, mein Bruder! Und auch ihr, ihr Stützen unsers Alters, edeln Jünglinge, laßt euch an meine Brust drücken! Lege das schmutzige Kleid ab, verschone meine Augen mit einem solchen Anblicke! Laß dir einen Schmuck reichen, der dem meinen gleich ist, und tritt freudig in den Besitz deines Anteils an dem brüderlichen Reiche! Ich will mich des größern Lobes erfreuen, meinen Bruder unverletzt der väterlichen Würde wiederhergestellt zu haben. Ein Reich besitzen, ist Zufall, ein Reich schenken, ist Tugend.

Thyest. Möchten dir doch, Bruder, diese deine Wohlthaten die Götter würdig vergelten! Meine Armseligkeit schlägt es aus, die königliche Binde anzunehmen, und die unglückliche Hand scheuet sich vor dem Scepter. Erlaube mir, daß ich mitten unter dem Volke verborgen leben darf.

Atreus. Unser Reich leidet zwei Regenten.

Thyest. Was du hast, soll mir so gut sein, als ob ich es selbst hätte.

Atreus. Wer wollte die freiwillig zufließenden Güter des Glücks verschmähen?

Thyest. Der, welcher es erfahren hat, wie schnell sie wieder dahin sind.

Atreus. So willst du deinen Bruder die unschätzbarste Ehre nicht erlangen lassen?

Thyest. Deine Ehre hat bereits die erhabenste Staffel er-

reicht, und nun ist es nur noch um meine zu thun. Ja, ich habe es fest beschlossen, das Reich auszuschlagen.

Atreus. Wenn du deinen Anteil nicht wieder nimmst, so will ich meinen verlassen.

Thyest. Wohl, ich nehme ihn. Ich will den Namen der mir aufgelegten Herrschaft führen, dir aber allein sollen Gesetze und Waffen mit mir dienen.

Atreus. So laß dir denn um die ehrwürdige Stirne das Diadem binden. Ich will gehen und den Göttern die versprochnen Opfer bringen.

Hiermit gehen beide Teile ab, und der zu diesem Aufzuge gehörende Chor erhebt die brüderliche Liebe des Atreus, dem man kaum einen Funken derselben hätte zutrauen sollen. Er vergleicht diese nach langen Verfolgungen wiederhergestellte Freundschaft einer angenehmen Meerstille, welche auf einen schrecklichen Sturm folgt. Er macht dabei Schilderungen über Schilderungen, welche keinen andern Fehler haben, als daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers zerstreuen. Vielleicht zwar, daß sie diesen Fehler nicht geäußert haben, wenn die Alten anders die Kunst, etwas so zierlich herzusingen, daß man kein Wort davon erraten kann, ebensogut verstanden haben, als wir Neuern sie verstehen. — — Der Schluß dieses Chors sind abermals einige moralische Anwendungen über das veränderliche Glück, besonders der Großen. „O ihr, welchen der Herrscher über Erd' und Meer das große Recht des Lebens und des Todes anvertrauet hat, entsaget den stolzen aufgeblasenen Gebärden! Was der Geringere von euch fürchtet, eben das drohet euch ein größrer Herr. Jedes Reich stehet unter einem noch mächtigern Reiche. Oft sahe einen, den der anbrechende Tag im Glanze fand, der untergehende im Staube. Niemand traue dem ihn anlachenden Glücke, niemand verzweifle, wenn es ihm den Rücken zukehret! Klotho mischt Gutes und Böses und treibt unaufhörlich das Rad des Schicksals um" ꝛc.

Vierter Aufzug.

In dem Zwischenraum dieses und des vorhergehenden Aufzuges muß man sich vorstellen, daß Atreus seine Grausamkeiten begangen habe. Sie waren zu schrecklich, als daß sie der Dichter, der sich der Regel des Horaz ohne Zweifel erinnerte:

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,

dem Zuschauer hätte zeigen sollen. Er läßt sie also bloß erzählen und giebt sich, diese Erzählung mit dem Ganzen auf eine kunstmäßige Art zu verbinden, so wenig Mühe, daß er weiter nichts thut, als einen Mann, den er Nuncius nennt, herauskommen und dem Chore von dem, was er gesehen hat, Nachricht geben läßt. Der Chor wird also hier zu einer spielenden Person, welches in den alten Trauerspielen nichts Ungewöhnliches ist. Gemeiniglich führte alsdann der Koryphäus das Wort, der entweder mit dem ganzen Chore oder nur mit einem Teile desselben zurückblieb, nachdem es die Umstände erforderten. Wir werden unten sehen, warum man annehmen müsse, daß er hier nur mit einem Teile zurückgeblieben sei. Seine Reden sind sehr kurz und geben bloß dem Erzähler Gelegenheit, so umständlich, als es nötig ist, zu sein. Dieser nun tritt voller Schrecken und Entsetzen hervor und wünscht von einem Wirbelwinde durch die Lüfte gerissen und in eine finstre Wolke gehüllet zu werden, damit er dem Anblicke eines so gräßlichen Verbrechens entkommen möge. „O Haus, dessen sich selbst Pelops und Tantalus schämen müssen!"

Der Chor. Was bringst du Neues?

Der Erzähler. Wo bin ich? Ist dieses das Land, in welchem Argos, Korinth und das durch die frommen Brüder berühmte Sparta liegt? Oder bin ich an dem Ister unter den wilden Alanen? Oder bin ich unter dem ewigen Schnee des rauhen Hyrkaniens? oder unter den schweifenden Scythen? Was ist es für eine Gegend, die zur Mitschuldigen so abscheulicher Verbrechen gemacht wird?

Der Chor. Welcher Verbrechen? Entdecke doch — —

Der Erzähler. Noch staunet meine ganze Seele, noch ist der vor Furcht starrende Körper seiner Glieder nicht mächtig. Noch schwebt das Bild der gräßlichen That vor meinen Augen ꝛc.

Der Chor. Du marterst uns durch die Ungewißheit noch mehr. Sage, wovor du dich entsetzest, und nenne den Urheber! Einer von den Brüdern muß es sein, aber welcher? Rede doch! — — Nunmehr wäre es ohne Zweifel billig, daß der Erzähler

1 f. Auch morde Medea nicht die Kinder vor dem Volke, noch koche der schändliche Atreus öffentlich menschliche Eingeweide. „Dichtkunst" V. 185 f. — 6. Nuncius, Bote. — 10. Koryphäus, Chorführer.

sogleich zur Sache käme und diese geschwind in wenig kurzen und affektvollen Worten entdeckte, ehe er sich mit Beschreibung kleiner Umstände, die vielleicht ganz und gar unnötig sind, beschäftige. Allein was glaubt man wohl, daß er vorher thut? Er beschreibet in mehr als vierzig Zeilen vor allen Dingen den heiligen Hain hinter der mitternächtlichen Seite des Pelopeischen Palasts, in welchem Atreus die blutigen Opfer geschlachtet hatte, ohne dieser mit einer Silbe zu gedenken. Er sagt uns, aus was für Bäumen dieser Wald bestehe, zu welchen Handlungen ihn die Nachkommen des Tantalus geweihet, mit was für gelobten Geschenken und Denkmälern er ausgeziert und behangen sei. Er meldet, daß es darinne umgehe, und malt fast jede Art von Erscheinungen, die den Tag sowohl als die Nacht darinne schrecklich machten. — — Ich begreife nicht, was der Dichter hierbei muß gedacht haben; noch viel weniger begreife ich, wie sich die Zuschauer eine solche Verzögerung können gefallen lassen. Eine kleine Vorbereitung, wenn etwas sehr Wichtiges zu erzählen ist, wird gar wohl erlaubt; sie reizt die Zuhörer, ihre Aufmerksamkeit auf das, was folgen soll, gefaßt zu halten. Allein sie muß diese Aufmerksamkeit nicht vorweg ermüden; sie muß das, was in einer Zeile eine sehr gute Wirkung thun würde, nicht in vierzig ausdehnen. — — Doch damit ich auch meinen Tadel nicht zu weit ausdehne, so will ich das Gemälde des Hains an seinen Orte gestellt sein lassen und mit dem Dichter wieder weitergehen. „Als nun“, läßt er den Erzähler fortfahren, „der rasende Atreus in Begleitung der Kinder seines Bruders in den Hain gekommen war, wurden die Altäre sogleich geschmückt. Aber nun, wo werde ich Worte finden? — Die Hände werden den edlen Jünglingen auf den Rücken gebunden, und um ihre Stirne wird die traurige Opferbinde geschlagen. Da fehlt kein Weihrauch, kein geheiligter Wein; das Opfer wird mit Salzmehl bestreuet, ehe es das Schlachtmesser berühren darf. Alle Ordnung wird beibehalten, damit ja eine solche Lasterthat nicht anders als auf die beste Weise geschehe.“

Der Chor. Und wessen Hand führte das Eisen?

Der Erzähler. Er selbst ist Priester; er selbst hält das blutige Gebet und läßt aus schrecklichem Munde das Sterbelied tönen. Er selbst stehet am Altare, befühlt die dem Tode Geweihten, legt sie zurechte und ergreift den Stahl. Er selbst giebt acht, und kein einziger Opfergebrauch wird übergangen. Der Hain erzittert, der

ganze Palast schwankt auf dem durchschütterten Boden und drohet bald hier, bald dahin zu stürzen. Oben zur Linken schießt ein Stern durch den Himmel, und ein schwarzer Schweif bemerkt seine Bahn. Der in das Feuer gespritzte Wein wird Blut, dreimal entfällt dem Haupte das Diadem, die Bildsäulen weinen, und ein jeder wird von diesen Vorbedeutungen gerührt. Nur Atreus allein bleibt unbeweglich und sich selbst gleich und hört nicht auf, die drohenden Götter zu schrecken. Länger will er nicht verweilen, er springt wieder zu dem Altare und schielet mit grimmigen Blicken um sich. So irret ein hungriges Tigertier in den Gangetischen Wäldern zwischen zwei jungen Stieren. Es ist auf den einen Raub so begierig wie auf den andern und nur ungewiß, welchen es zuerst zerreißen solle. Jetzt bleckt es den Rachen auf diesen, jetzt bleckt es ihn auf jenen zurück und hält seinen Hunger in Zweifel. Nicht anders betrachtet der ruchlose Atreus die Schlachtopfer seines verfluchten Zornes und steht bei sich an, welches er zuerst und welches er hernach abthun wolle. Es wäre gleichviel, aber doch steht er bei sich an und freuet sich, über seine verruchte That zu künsteln.

Der Chor. Aber gegen wen braucht er endlich den Stahl zuerst?

Der Erzähler. Das erste Opfer — damit man ohne Zweifel die kindliche Ehrfurcht nicht vermissen möge — wird dem Großvater geweihet. Tantalus ist dieses erste Opfer.

Der Chor. Mit welchem Mute, mit welchem Gesichte duldete der Jüngling den Tod?

Der Erzähler. Unbesorgt für sich selbst stand er da und verschwendete keine Bitte vergebens. Aber der Wütrich stieß und drückte so lange nach, bis sich der Stahl in der Wunde verlor, und die Hand an die Gurgel traf. Da er das Eisen zurückzog, stand der Leichnam, und als er lange gezweifelt hatte, ob er auf diese oder auf jene Seite fallen sollte, fiel er endlich auf den Vetter. Voller Wut riß dieser hierauf den Plisthenes zum Altare und schickte ihn dem Bruder nach. Er hieb ihm den Hals ab; der Rumpf fiel vor sich nieder, und der Kopf rollte mit einem unverständlichen kläglichen Murmeln auf den Boden hin.

Der Chor. Nachdem er diesen doppelten Mord vollbracht, was that er alsdann? Schonte er des Knabens? oder häufte er Verbrechen auf Verbrechen?

Der Erzähler. So wie ein Löwe in armenischen Wäldern mit siegender Wut unter den Rindern tobet und mit blutigem Rachen auch nach gestilltem Hunger seinen Grimm nicht ableget, sondern noch hier einen Stier und noch da einen anfällt, bis er mit müden Zähnen endlich auch den Kälbern drohet: ebenso wütet Atreus und schwellet vor Zorn. Er hält das vom doppelten Morde blutige Eisen, vergißt, was für ein schwaches Kind er zu durchstoßen habe, und holt weit von dem Körper aus.*) Der Stahl drang in der Brust ein und fuhr durch den Rücken heraus. Das Kind fiel, löschte mit seinem Blute das Feuer auf dem Altar und starb an der zwiefachen Wunde.

Der Chor. Abscheuliche Lasterthat!

Der Erzähler. Ihr entsetzet euch? Wenn er hier inne gehalten hätte, so wäre er noch fromm.

Der Chor. Was kann noch Verruchters in der Natur gefunden werden?

Der Erzähler. Ihr glaubt, es sei das Ende seines Verbrechens? Es ist nur eine Staffel desselben.

Der Chor. Aber was hat er weiter thun können? Er hat vielleicht die Leichname den wilden Tieren zu zerreißen vorgeworfen und ihnen den Holzstoß versagt.

Der Erzähler. Wäre es doch nichts als das! — — — Nunmehr folgt eine sehr gräßliche Beschreibung, die aber so ekel ist, daß ich meine Leser damit verschonen will. Man sieht darinne, wie Atreus die toten Körper in Stücken zerhackt; wie er einen Teil derselben an die Spieße gesteckt und den andern in Kessel geworfen, um jene zu braten und diese zu kochen; wie das Feuer diesen grausamen Dienst verweigert, und wie traurig der fette

*) Die Worte heißen in dem Originale:

Ferrumque gemina caede perfusum tenens,
Oblitus in quem rueret, infesta manu
Exegit ultra corpus — — —

Alle Ausleger übergehen diese Stelle, und gleichwohl zweifle ich, ob sie von allen gehörig ist verstanden worden. Das exigere corpus ist mir ungemein verdächtig. Ich weiß wohl, was bei dem Virgil exigere ensem per corpus heißt; allein ob schlechtweg exigere corpus eben dieses heißen könne, daran zweifle ich und glaube nicht, daß man bei irgend einem Schriftsteller ein ähnliches Exempel finden werde. Ich erkühne mich daher, eine kleine Veränderung zu machen und anstatt infesta manu zu lesen infestam manum, so daß ultra, welches man vorher adverbialiter nehmen mußte, nunmehr zur Präposition wird, die zu corpus gehöret. Was aber manum exigere heiße, und daß es gar wohl „ausholen" heißen könne, wird man leicht einsehen. Vielleicht könnte auch die Bedeutung, da exigere „versuchen, probieren" heißt, hier zu statten kommen.

35. exigere ensem per corpus, Aeneïs X, v. 815.

Rauch davon in die Höhe gestiegen. Der Erzähler fügt endlich hinzu, daß Thyest in der Trunkenheit wirklich von diesen abscheulichen Gerichten gegessen; daß ihm oft die Bissen in dem Schlunde stecken geblieben; daß sich die Sonne, obgleich zu spät, darüber zurückgezogen; daß Thyest sein Unglück zwar noch nicht kenne, daß es ihm aber schwerlich lange verborgen bleiben werde.

Mehr hat der Erzähler nicht zu sagen. Er geht also wieder fort, und die vorhin abgegangene Hälfte des Chors tritt herein, ihren Gesang anzustimmen. Er enthält lauter Verwunderung und Entsetzen über das Zurückfliehen der Sonne. Sie wissen gar nicht, welcher Ursache sie dasselbe zuschreiben sollen, und vermuten nichts Geringers, als daß die Riesen einen neuen Sturm auf den Himmel müßten gewagt haben, oder daß gar der Untergang der Welt nahe sei. Hieraus also, daß sie nicht wissen, daß die Sonne aus Abscheu über die Verbrechen des Atreus zurückgeflohen, ist es klar, daß sie bei der vorhergehenden Unterredung nicht können gegenwärtig gewesen sein. Da aber doch allerdings der Chor eine unterredende Person dabei ist, so muß man entweder einen doppelten Chor annehmen oder, wie ich gethan habe, ihn teilen. Es ist erstaunend, daß die Kunstrichter solcher Schwierigkeiten durchaus nicht mit einem Worte gedenken und alles gethan zu haben glauben, wenn sie hier ein Wörtchen und da einen Umstand mit Auskramung aller ihrer Gelehrsamkeit erklären. — — Vielleicht könnte man auch sagen, daß der einzige Koryphäus nur mit dem Erzähler gesprochen, und daß außer ihm der ganze Chor abgegangen seie. Vielleicht könnte man sich dieserwegen unter andern darauf berufen, daß der Erzähler selbst ihn als eine einzelne Person betrachtet und in der einfachen Zahl mit ihm spricht; als Zeile 746:

— — — Sceleris hunc finem putas?

Kurz vorher redet er ihn zwar in der vielfachen Zahl an, wenn er ihn in der 744. Zeile fragt: exhorruistis? Allein dieses exhorruistis wäre sehr leicht in exhorruisti zu verwandeln, welches ohnedem der Gleichförmigkeit wegen höchst nötig ist. — — Von dem Chore selbst will ich nicht viel sagen, weil er fast aus nichts als aus poetischen Blümchen bestehet, die der befürchtete Unter-

30. Dies hältst du für das Ende des Verbrechens? — 32 f. exhorruistis, — exhorruisti, ihr schaudertet? — du schaudertest?

gang der Welt, wie man leicht vermuten kann, reichlich genug darbietet. Unter andern geht der Dichter den ganzen Tierkreis durch und bedauert gleichsam ein jedes Zeichen, das nunmehr herabstürzen und in das alte Chaos zurückfallen würde. Zum Schlusse kömmt er wieder auf einige moralische Sprüche. „So sind wir denn nach einer unzähligen Menge von Sterblichen die, welche man für würdig erkannt hat, von den Trümmern der Welt zerschmettert zu werden? So sind wir es, die auf die letzten Zeiten verspart wurden? Ach, wie hart ist unser Schicksal, es sei nun, daß wir die Sonne verloren oder sie vertrieben haben! Doch weg, ihr Klagen! weg, Furcht! Der ist auf das Leben zu begierig, der nicht einmal sterben will, wenn die Welt mit ihm untergeht.“

Fünfter Aufzug.

Die grausame Mahlzeit ist vorbei. Atreus kann seine ruchlose Freude länger nicht mäßigen, sondern kömmt heraus, sich seinen abscheulichen Frohlockungen zu überlassen. Diese sind der vornehmste Inhalt des ersten Auftritts in diesem Aufzuge. Aber doch ist er noch nicht zufrieden; er will dem Thyest zum Schlusse der Mahlzeit auch noch das Blut seiner Kinder zu trinken geben. Er befiehlt daher seinen Dienern, die Thore des Palastes zu eröffnen, und man sieht in der Entfernung den Thyest am Tische liegen. Atreus hatte bei Zermetzlung der Kinder ihre Köpfe zurücke gelegt, um sie dem Vater bei Eröffnung seines Unglücks zu zeigen. Er freuet sich schon im voraus über die Entfärbung des Gesichts, mit welcher sie Thyest erblicken werde. „Das“, spricht er, „muß ich mit ansehn. Ich muß es mit anhören, welche Worte sein Schmerz zuerst ausstoßen wird. Ich muß dabei sein, wenn er starr und für Entsetzen wie entseelt dastehen wird. Das ist die Frucht meiner That! Ich mag ihn nicht sowohl elend sein als elend werden sehn!“ — — Er wird mit Vergnügen gewahr, daß Thyest schon fast trunken sei, und hofft daher, daß ihm seine List mit dem Blute, welches er unter alten Wein von einer starken Farbe mischen wolle, desto eher gelingen werde. — — „Ein solches Mahl muß mit einem solchen Trunke beschlossen werden. Er, der lieber mein Blut getrunken hätte, soll das Blut der Seinen trinken. Hört, schon stimmt er festliche Gesänge an und ist seines Verstandes kaum mehr mächtig!“

Hier nun kömmt Thyest langsam hervor, und sein Gesang ist eine Ermunterung seiner selbst, alle traurige Vorstellungen fahren zu lassen. „Heitere deine Blicke zur gegenwärtigen Freude auf und verjage den alten Thyest aus deinem Gemüte! Aber so sind die Elenden! Sie trauen dem Glücke nie, wenn es sie gleich wieder anlacht, und freuen sich mit Widerwillen. Welcher ohne Ursache erregter Schmerz verbeut mir, diesen festlichen Tag zu feiern, und befiehlt mir, zu weinen? Was ist es, das mir mein Haupt mit frischen Blumen zu kränzen nicht erlauben will? Es will nicht; es will nicht! — Unerwartete Thränen rollen die Wangen herab, und mitten unter meine Worte mischen sich Seufzer — — Ach, der sein Unglück ahnende Geist verkündiget mit diesen Zeichen ein nahes Leiden! — — Doch mit was für traurigen Erwartungen quälst du dich, Unsinniger? Überlaß dich deinem Bruder voll leichtgläubiger Liebe! Es sei nun, was es sei, so fürchtest du dich entweder ohne Grund oder zu spät. Gern wollt' ich Unglücklicher mich nicht fürchten, aber mein Innerstes bebet vor Schrecken. Schnell strömet aus den Augen eine Flut von Zähren und strömet ohne Ursache. Ist es Schmerz, oder ist es Furcht? Oder hat auch eine heftige Freude ihre Thränen?"

Nunmehr redet ihn Atreus an: „Laß uns, Bruder, unsere Freude verbinden, diesen glücklichen Tag würdig zu begehen. Heute wird mein Thron befestiget, heute wird ein Friede gestiftet, wie er unserer brüderlichen Treue geziemet."

Thyest. Die reiche Tafel hat mich genung gesättiget, ich glühe vom Weine. Aber wie unendlich könnte meine Freude vermehret werden, wenn ich mich mit den Meinigen freuen dürfte!

Atreus. Glaube, daß sie so gut verwahret sind, als ob du sie in deinen Armen hieltest. Sie sind hier und werden hier bleiben. Von deinen Kindern soll dir nichts verloren gehen. Ich will dich ihre Gesichter, die du so sehnlich verlangst, sehen lassen; ich will sie dich alle genießen lassen. Deine Begierde soll gesättiget werden, fürchte nichts! Sie liegen noch jetzt mit meinen Kindern zugleich an dem frohen Tische, aber man soll sie gleich herholen. Nimm nur unterdessen diesen unsern Geschlechtsbecher, mit Bacchus' Gaben erfüllet, aus meiner Hand! — Thyest vermutet bei diesen zweideutigen Reden noch nichts Arges. Er greift mit Danksagung nach dem Becher, ihn vor dem Angesichte der väterlichen Götter auf eine ewige Liebe auszuleeren, und ist eben

in der Stellung, ihn an den Mund zu führen, als seine fürchterliche Ahnungen zunehmen. „Was ist das? Die Hand will nicht gehorchen? Die Schwere des Bechers wächst und ziehet die Rechte mit nieder? Ich bringe ihn dem Munde näher und vergieße zitternd den Wein, ohne die betrogenen Lippen zu netzen. Sieh, selbst der Tisch springt von dem erschütterten Boden in die Höh'! Kaum leuchtet das Feuer! Die schwere öde Luft erstarret schrecklich zwischen Tag und Nacht! Das krachende Gewölbe des Himmels drohet zu stürzen! Schwarze Schatten verdicken die Finsternis, und die Nacht verbirgt sich in Nacht! Alles Gestirne flieht! Es drohe, was uns auch drohe; nur daß es meinen Bruder, nur daß es meine Kinder verschone! Auf mein unwürdiges Haupt allein breche das Wetter los! Ach, jetzt, jetzt gieb mir meine Kinder wieder!"

Atreus. Ich will sie dir geben, und kein Tag soll sie dir jemals wieder rauben. — — Hier muß man sich vorstellen, daß Atreus einen Wink giebt und die zurückgelegten Häupter und Hände der Kinder herbeibringen läßt, unterdessen daß Thyest in dem vorigen Tone fortfährt: „Welch ein Aufruhr durchwühlet mein Eingeweide? Was zittert in meinem Innern? Ich fühle eine ungeduldige Last, und aus meiner Brust steigen Seufzer auf, die nicht meine sind. Kommt doch, meine Söhne! Euer unglücklicher Vater ruft euch. Kommt doch! Euer Anblick wird diesen Schmerz verjagen. Hörte ich sie nicht? Wo sprachen sie?" — — Nunmehr sind ihre traurigen Überbleibsel hier, und Atreus siehet sich an seinem erwünschten Augenblicke.

Atreus. Halte deine väterlichen Umarmungen bereit! Hier sind sie! (indem er sie ihm zeigt) Erkennst du deine Söhne?

Thyest. Ich erkenne den Bruder! Erde! und so eine Schandthat konntest du auf dir dulden? — — Dieses ist der Anfang von den gräßlichsten Verwünschungen seines Bruders und seiner selbst. Das „Ich erkenne den Bruder" ist ohne Zweifel ein Meisterzug, der alles auf einmal denken läßt, was Thyest hier kann empfunden haben. Er scheinet zwar etwas von einer spitzigen Gegenrede an sich zu haben, aber gleichwohl muß seine Wirkung in dem Munde des Schauspielers vortrefflich gewesen sein, wenn er das dazu gehörige starrende Erstaunen mit gnug Bitterkeit und Abscheu hat ausdrucken können. — — Es fehlt so viel, daß Atreus von den Verwünschungen seines Bruders sollte gerührt werden, daß er ihn vielmehr auf die spöttischte Art unterbricht:

Atreus. Nimm sie doch lieber hin, die so lange begehrten Kinder! Dein Bruder verwehrt es dir nicht länger. Genieße sie, küsse sie, teile unter alle drei die Zeichen deiner Liebe!

Thyest. War das der Bund? War das die Aussöhnung? Ist das die brüderliche Treue? So legst du deinen Haß ab? Ich kann dich nun nicht bitten, mir meine Kinder unverletzt zu lassen; aber das muß ich dich bitten, ein Bruder den Bruder, was du mir deinem Verbrechen, deinem Hasse unbeschadet verstatten kannst. Erlaube mir, ihnen die letzte Pflicht zu erweisen. Gieb mir ihre Körper wieder, und du sollst sie sogleich auf dem Scheiterhaufen brennen sehen. Ich bitte dich um nichts, was ich besitzen, sondern um etwas, was ich verlieren will.

Atreus. Was von deinen Söhnen übrig ist, sollst du haben; was von ihnen nicht mehr übrig ist, das hast du schon.

Thyest. Hast du sie den Vögeln zur Speise hinwerfen lassen? oder werden sie zum Fraße für wilde Tiere gespart?

Atreus. Du selbst hast deine Söhne in ruchlosen Gerichten genossen!

Thyest. Das war es, wovor sich die Götter entsetzten! Das trieb den Tag in sein östliches Thor zurück! In welche Klagen soll ich Elender ausbrechen? Welche Worte soll mein Schmerz wählen? Hier seh' ich sie, die abgehauenen Köpfe und die vom zerschmetterten Arme getrennten Hände! Das war es, was dem hungrigen Vater nicht herab wollte! Wie wälzet sich das Eingeweide in mir! Der verschlossene Greuel tobet und suchet einen Ausgang. Gieb mir, Bruder, das von meinem Blute schon trunkene Schwert, um mit dem Eisen meinen Kindern den Weg zu öffnen. Man versagt mir das Schwert? So mag denn die hohle Brust von traurigen Schlägen ertönen. Halt ein, Unglücklicher! Verschone die Schatten! Wer hat dergleichen Abscheulichkeit gesehen? Welcher Heniochе auf den rauhen Felsen des unwirtbaren Kaukasus? Welcher Prokrustes, das Schrecken der attischen Gegenden? Ich Vater drücke die Söhne, und die Söhne den Vater. So kanntest du denn bei deinem Verbrechen keine Maß?

Atreus. Maß muß man in den Verbrechen halten, wenn man sie begehet, nicht aber wenn man sie rächet. Auch das ist mir noch zu geringe. Aus den Wunden selbst hätte ich das warme Blut in deinen Mund sollen fließen lassen, damit es aus ihren lebendigen Leibern in deinen gekommen wäre. Mein Zorn

hat mich hintergangen. Ich war zu schnell; ich that nichts, als daß ich sie mit dem Stahle am Altare niederstieß und die Hausgötter mit diesem ihnen gelobten Opfer versöhnete. Ich trennte die Glieder von den toten Körpern und hieb sie in kleine Stücken. Diese warf ich in siedende Kessel, und jene ließ ich am langsamen Feuer braten. Ich hörte sie an dem Spieße zischen, ich wartete mit eigener Hand das Feuer. Alles dieses hätte ihr Vater weit besser thun können. Meine Rache ist falsch ausgeschlagen. Er hat mit ruchlosem Munde seine Kinder zermalmt: aber er wußte es nicht, aber sie wußten es nicht. — — Thyest hebt hierauf neue Verwünschungen an, und alles, was er von dem Beherrscher des Himmels bittet, ist dieses, daß er ihn mit dem Feuer seines Blitzes verzehren möge. Auf diese einzige Art könne seinen Kindern der letzte Dienst, sie zu verbrennen, erwiesen werden. Oder wenn keine Gottheit die Ruchlosen zerschmettern wolle, so wünscht er, daß wenigstens die Sonne niemals wieder zurückkehren, sondern eine ewige Nacht diese unmenschlichen Verbrechen bedecken möge.

Atreus. Nun preise ich meine Hände! Nun habe ich die Palme errungen! Meine Laster wären umsonst, wenn es dich nicht so schmerzte. Nun dünket mich, werden mir Kinder geboren. Nun dünket mich dem keuschen Ehebette die verletzte Treue wiedergegeben zu haben.

Thyest. Was hatten aber die Kinder verbrochen?

Atreus. Daß sie deine Kinder waren!

Thyest. Dem Vater seine Söhne — —

Atreus. Ja, und was mich freuet, seine gewissen Söhne.

Thyest. Euch ruf' ich an, ihr Schutzgötter der Frommen —

Atreus. Warum nicht lieber die Schutzgötter der Ehen?

Thyest. Wer vergilt Verbrechen mit Verbrechen?

Atreus. Ich weiß, worüber du klagst. Es schmerzt dich, daß ich dir mit dem Verbrechen zuvorgekommen bin. Nicht das geht dir nahe, daß du diese gräßliche Mahlzeit genossen, sondern daß du sie nicht zubereitet. Du hattest im Sinne, deinem unwissenden Bruder gleiche Gerichte vorzusetzen und mit Hilfe der Mutter meine Kinder eines ähnlichen Todes sterben zu lassen, wenn du sie nur nicht für deine gehalten hättest.

Thyest. Die Götter werden Rächer sein, und diesen übergeben dich meine Wünsche zur Strafe.

Atreus. Und dich zu strafen, will ich deinen Kindern überlassen.

Beurteilung des „Thyest“.

So schließt sich dieses schreckliche Trauerspiel, dessen bloßer Inhalt, wenn er auch noch so trocken erzählt wird, schon Entsetzen erwecken muß. Die Fabel ist einfach und ohne alle Episoden, von welchen die alten tragischen Dichter überhaupt keine Freunde waren. Sie führten den Faden ihrer Handlung gerade aus und verließen sich auf ihre Kunst, ohne viele Verwicklung fünf Akte mit nichts zu füllen, als was notwendig zu ihrem Zwecke gehörte.

Atreus will sich an seinem Bruder rächen, er macht einen Anschlag; der Anschlag gelingt, und Atreus rächet sich. Das ist es alle; aber bleibt deswegen irgendwo unsere Aufmerksamkeit müßig? Es ist wahr, der Alte macht wenig Scenen; allein wer hat es uns denn befohlen, derselben in jedem Aufzuge so eine Menge zu machen? Wir strengen das Gedächtnis unserer Zuhörer oft auf eine übermäßige Art an; wir häufen Verwirrung auf Verwirrung, Erzählung auf Erzählung und vergessen es, so zu reden, mit Fleiß, daß man nicht viel denken muß, wenn man viel empfinden soll. Wenn der Verstand arbeitet, so ruhet das Herz, und wenn sich das Herz zu zeigen hat, so muß der Verstand ruhen können. — — Die Rache des Atreus ist so unmenschlich, daß der Dichter eine Art von Vorbereitung nötig befunden hat, sie glaubwürdig genug zu machen. Aus diesem Gesichtspunkte muß man den ganzen ersten Aufzug betrachten, in welchem er den Schatten des Tantalus und die Furie nur deswegen einführet, damit Atreus von etwas mehr als von der Wut und Rachsucht seines Herzens getrieben zu werden scheine. Ein Teil der Hölle und das Schicksal des Pelopeischen Hauses muß ihn zu den Verbrechen gleichsam zwingen, die alle Natur auf eine so gewaltige Art überschreiten. Zu der Handlung selbst trägt dieser Aufzug sonst gar nichts bei, und das Trauerspiel würde ebenso vollständig sein, wenn es auch erst bei dem zweiten Aufzuge seinen Anfang nähme. Ich werde weiter unten noch eine andere Anmerkung hierüber machen. — — Die Einheit des Orts hat der Dichter glücklich beobachtet. Er läßt alles vor dem königlichen Palaste vor sich gehen, und nur in dem letzten Aufzuge wird dieser Ort gleichsam erweitert, indem sich der Palast selbst öffnet und den Thyest an der Tafel zeiget. Es muß dieses ein ganz anderer

Anblick gewesen sein, als wenn ein jetziger Dichter in gleichen Fällen den hintern Vorhang muß aufziehen lassen. Nur wollte ich, daß der Römer bei dieser prächtigen Aussicht in einen stark erleuchteten Speisesaal des Palasts ein wenig mehr Kunst angebracht hätte. Atreus ist draußen vor dem Palaste und giebt selbst den Befehl, ihn zu öffnen (Z. 901):

Turba famularis fores
Templi relaxa; festa patefiat domus.

Warum befiehlt er aber dieses? Der Zuschauer wegen ohne Zweifel, und wenn keine Zuschauer da wären, so würde er vielleicht ohne diese weite Eröffnung zu seinem Bruder hineingegangen sein. Ich würde es viel lieber sehen, wenn der Palast gleich vom Anfange des Aufzuges geöffnet wäre; Atreus könnte in der Entfernung doch wohl noch sagen, was er wollte, ohne von dem Thyest gehört zu werden. So gut sich dieses bei der letzten Hälfte seiner Rede thun ließ, ebenso gut hätte es auch bei der ersten geschehen können. — — Es wäre gut, wenn ich bei der Einheit der Zeit weiter nichts als nur ebenso eine Kleinigkeit zu erinnern hätte. Allein hier wird man mit dem Dichter weniger zufrieden sein können. Er setzt den Anfang seines Stücks noch vor den Anbruch des Tages und mußte notwendig einen Teil der Nacht zu Hilfe nehmen, weil er Geister wollte erscheinen lassen und diese nach der Meinung der Heiden am Tage nicht erscheinen durften. Die letzten Worte, welche die Furie zu dem Schatten des Tantalus sagt, zeigen es deutlich genug:

En ipse Titan dubitat, an jubeat sequi
Cogatque habenis ire periturum diem.

Die Sonne also geht eben auf, als die Geister von der Bühne verschwinden, und die Beratschlagungen des Atreus in dem zweiten Aufzuge fallen am frühesten Morgen vor. Alles dieses hat seine Richtigkeit. Aber nunmehr kömmt ein Punkt, bei welchem es mehr wird zu bedenken geben. Am Ende des zweiten Aufzuges beschließt Atreus, seine Söhne, den Menelaus und Agamemnon, an den Thyest abzuschicken, und zu Anfange des dritten Aufzuges erscheinet Thyest bereits mit seinen Söhnen. Was muß also in dem Zwischenraume vorgefallen sein? Atreus hat seinen Söhnen das Geschäfte

7 f. Dienerschar, schlage die Thüren des Tempels zurück! das festliche Haus werde geöffnet! — 25 f. Siehe, Titan [der Sonnengott] selbst zweifelt, ob er dem dem Verderben geweihten Tage befehlen soll zu folgen und mit seinen Zügeln ihn zwingen soll hervorzukommen.

aufgetragen; sie haben es über sich genommen; sie haben den Thyest aufgesucht; sie haben ihn gefunden; sie haben ihn überredet; er macht sich auf den Weg; er ist da. Und wie viel Zeit kann man auf dieses alles rechnen? Wir wollen es gleich sehen. Im vierten Aufzuge, nachdem Atreus den Thyest empfangen, nachdem er ihm alle Schmeicheleien einer verstellten Aussöhnung gemacht, nachdem er ihm den königlichen Purpur umlegen lassen, nachdem er sein grausames Opfer vollzogen, nachdem er das unmenschliche Mahl zubereitet, nach allem diesen, sage ich, ist es, wenn die Sonne vor Entsetzen zurücke flieht, eben Mittag. Der Dichter giebt diesen Zeitpunkt in der 777. Zeile:

> O Phoebe patiens, fugeris retro licet,
> *Medioque* ruptum merseris *coelo* diem etc.,

und in der 792.:

> — — — quo vertis iter
> Medioque diem perdis Olympo?

selbst an. Ist es nun aber da Mittag, so muß Thyest noch einige Stunden vor Mittage angekommen sein. Einige Stunden nach Sonnenaufgang ward er geholt; und nun urteile man selbst, wie viel Stunden zu obigem Zwischenraume übrig bleiben. Die natürlichste Entschuldigung, die einem hiebei einfallen kann, ist diese, daß man sagte, Thyest müsse sich ganz in der Nähe aufgehalten haben; aber auch mit dieser Nähe wird nicht alles gehoben sein. Und wie nahe ist er denn wirklich gewesen? Ich finde in dem ganzen Stücke zwei Stellen, aus welchen sich dieser Umstand einigermaßen bestimmen läßt. Die erste sind die Worte des Atreus Z. 297:

> — — relictis exul hospitiis vagus
> Regno ut miserias mutet etc.

Wenn hier hospitia einen Aufenthalt in ganz fremden Ländern, und exul einen, der sich außer seinem Vaterlande aufhält, bedeuten soll, so wird die vorgebrachte Schwierigkeit nicht verringert, sondern unendlich vergrößert. Nicht Argos allein, der ganze Peloponnesus gehörte dem Atreus und hatte dem Thyest gehört, solange er

12 f. O Phöbus [Sonnengott], wenn du auch zurückgeflohen bist und den gebrochenen Tag mitten am Himmel untergetaucht hast 2c. — 15 f. Wohin wendest du den Lauf und vernichtest den Tag auf der Mitte des Olympos? — 28 f. Daß er, der Unstäte und Flüchtige, die Fremde verlasse und sein Elend mit einer Königskrone vertausche 2c.

mit seinem Bruder zugleich regierte. Soll sich dieser also außerhalb demselben befunden haben, so konnte er nicht in einigen Stunden, sondern kaum in einigen Tagen herbeigeschafft werden. Doch die andere Stelle (Z. 412 u. f.) wird zeigen, daß man die erste in einem engern Verstande nehmen müsse. Thyest sagt zu sich selbst:

— — — repete silvestres fugas
Saltusque densos potius et mixtam feris
Similemque vitam! — —

Er hielt sich also nur in Wäldern verborgen, die freilich nicht allzu weit, aber auch nicht allzu nahe sein durften. Und in diesen mögen ihn die Söhne des Atreus gesucht und auch sogleich gefunden haben, so unwahrscheinlich es auch ist, daß sich ein Mann, der sich einmal verbergen muß, nicht besser verbergen werde. Dennoch wird man schwerlich die schleunige Ankunft desselben so leicht begreifen können, als man sie, ohne anstößig zu sein, begreifen sollte. Ich will mich hierbei nicht länger aufhalten, sondern nur noch ein Wort von den Charakteren sagen. — — Sie sind ohne Zweifel so vollkommen ausgedruckt, daß man wegen keines einzigen in Ungewißheit bleiben kann. Die Abstechung, in welche übrigens der Dichter die beiden Brüder gesetzt hat, ist unvergleichlich. In dem Atreus sieht man einen Unmenschen, der auf nichts als Rache denkt, und in dem Thyest eines von den rechtschaffenen Herzen, die sich durch den geringsten Anschein von Güte hintergehen lassen, auch wenn ihnen die Vernunft noch soviel Ursachen, nicht allzu leichtgläubig zu sein, darbietet. Was für zärtliche und edele Gedanken äußert er, da er sich auf einmal bloß deswegen für schuldig erkennet, weil sein Bruder sich jetzt so gütig gegen ihn erzeige. Und was für eine besorgte Liebe für diesen ruchlosen Bruder verrät die einzige Wendung, da er eben sein Unglück erfahren soll, welches durch die ganze Natur ein schreckliches Entsetzen verbreitet, und noch sagt:

— — quicquid est, fratri precor
Gnatisque parcat; omnis in vile hoc caput
Abeat procella — —

7 ff. Ergreife wieder die Flucht in die Wälder und dichten Haine lieber und das zu den wilden Tieren gesellte und ihnen ähnliche Leben! — 33 ff. Vgl. oben S. 227, Z. 10—13.

Aber nun möchte ich wissen, warum der Dichter diesen vortrefflichen Charakter durch einen Zug hat schänden müssen, der den Thyest zu nichts Geringerm als zu einem Götterleugner macht?

— — et patrios deos
(Si sunt tamen dii) cerno — —

Dieses sind fast seine ersten Worte, und ich gestehe es ganz gern, daß, als ich sie zuerst las, ich mir einen sehr abscheulichen Thyest versprach.

Von andern alten Trauerspielen dieses Inhalts.

Das Altertum hat mehr als eine Tragödie von der abscheulichen Rache des Atreus gehabt, obgleich nicht mehr als diese einzige auf uns gekommen ist. Unter den Griechen hatten Agathon, Nikomachus von Athen, Theognis (nicht aber der Sittendichter), Kleophon und andere diesen Stoff bearbeitet, vornehmlich aber Euripides, welchen ich zuerst hätte nennen sollen. Wenn uns das Stück dieses Meisters übrig geblieben wäre, so würden wir vielleicht sehen, daß ihm der Römer verschiedenes abgeborgt habe. Doch auch in seiner eigenen Sprache hat es ihm hier nicht an Mustern, wenigstens nicht an Vorgängern gefehlet, deren vielleicht jeder einen von den Griechen nachgeahmet hatte. Nonius und Festus führen einen „Thyest" des Ennius an, Fulgentius einen „Thyest" des Pacuvius, Censorinus einen „Thyest" des Junius Gracchus und Quintilian einen von dem L. Varius. Wenn man dem Donat und Servius glauben darf, so ist der eigentliche Verfasser dieses letztern Virgil gewesen. Er soll mit der Frau des L. Varius ein wenig vertraut gelebt und ihr sein Stück gegeben haben. Von der Frau habe es der Mann bekommen, und dieser habe es alsdann unter seinem eigenen Namen öffentlich abgelesen. Virgil selbst soll auf diese Begebenheit mit folgender Zeile in seinen Hirtengedichten zielen:

Quem mea carminibus meruisset fistula caprum.

Wenn aber die Begebenheit ebenso ungewiß ist als die Anspielung, so kann man sie ganz sicher unter diejenigen Märchen rechnen, welche der Neid so gar gern auf die Rechnung großer Geister

4 f. Und ich erkenne die vaterländischen Götter (wenn es überhaupt Götter giebt). — 31. Den Bock, den meine Hirtenflöte durch ihre Lieder verdient hätte. Eclog. III, v. 22. —

schreibet. — — Doch nicht diejenigen Stücke allein, welche den Namen „Thyest" führen, gehören hieher, sondern auch diejenigen, welche man unter der Benennung „Atreus" angezogen findet, und vielleicht auch wohl die, welche „Die Pelopiden" überschrieben waren. Unter dem erstern Titel hat unter andern L. Attius ein Trauerspiel verfertiget, dessen Nonius und Priscian gedenken. Aus den wenigen Zeilen, die sie daraus anführen, kann man nicht undeutlich schließen, daß es mit unserm „Thyest" viel Gleichheit gehabt haben müsse. Über eine Stelle aber daraus kann ich nicht unterlassen, hier eine Anmerkung zu machen. Sie kömmt bei dem Nonius unter dem Worte *vesci* vor und ist diese:

Ne cum Tyranno quisquam epulandi gratia
Accumbat mensam, aut eandem vescatur dapem.

Ich weiß nicht, ob ich der einzige sein werde, dem es ein wenig wunderbar vorgekommen, daß Thyest bei einem öffentlichen Mahle ganz allein von den abscheulichen Gerichten habe essen können. Haben andere mit ihm zu Tische gelegen, und sie sind ihm nur allein vorgesetzt worden, so hat er ja natürlicherweise müssen Verdacht fassen. Hat ihm aber niemand an der Tafel Gesellschaft geleistet, wie es in unserm obigen Stücke zu sein scheinet, wo nicht einmal Atreus mit ihm speiset, so hat ja diese Absonderung notwendig auch Gedanken erregen müssen. Diese Schwierigkeit also hatte der alte Attius vielleicht, wer weiß durch welchen glücklichen Einfall, gehoben. Wenigstens sind die angeführten Worte ein ausdrücklicher Befehl, daß sich niemand mit dem Thyest zu Tische legen, noch mit ihm von ebendenselben Gerichten essen solle. Eine Ursache dieses Befehls wird er ohne Zweifel auch angeführet haben, und zwar eine solche, die allem Argwohne wegen der wahren Ursache vorzubeugen fähig war. Denn ohne diese wäre der bloße Befehl noch weit schlimmer als das völlige Stillschweigen über den bedenklichen Umstand gewesen, wie ein jeder auch ohne mein Erinnern leicht einsehen wird.

Wahrscheinlicher Beweis, daß „Der rasende Herkules" und der „Thyest" Einen Verfasser haben.

Es ist hier noch nicht der Ort, zu zeigen, wem eigentlich das eine und das andere dieser zwei Trauerspiele von alten Schrift-

12 f. Daß keiner um zu schmausen mit dem Tyrannen am Tische lagere oder von demselben Mahle esse.

stellern beigelegt worden. Ich will thun, als ob man gar keine Zeugnisse hätte, und bloß aus ihren innern Kennzeichen so viel zu schließen suchen, als in der Folge nötig sein wird, ein jedes von den zehn Stücken kenntlich genug zu machen, um es mit Einsicht diesem oder jenem beilegen zu können. Drei Stücke sind es, welche im „Thyest“ ebendenselben Verfasser verraten, den man im „Rasenden Herkules“ hat kennen lernen: die Schreibart, die Kunst, die Fehler. Die Schreibart ist in beiden Stücken gleich kurz, gleich stark, gleich kühn, gleich gesucht. Es herrscht durchaus einerlei tragischer Pomp darinne, einerlei Wohlklang und einerlei Art der Fügung. Alles dieses läßt sich ohne Mühe entdecken, und will man diese Untersuchung ins Kleine treiben, so wird man auch gar leicht gewisse Worte antreffen, die dem Verfasser so eigentümlich sind, daß man sie schwerlich anderwärts wiederholt finden kann, ohne sich zu überreden, daß sie wohl das eine Mal wie das andere aus ebenderselben Feder könnten geflossen sein. Ich will eine einzige Probe von solchen Worten anführen. Man halte den 1193. Vers des „Herkules“:

Quid hoc? manus refugit: hic *errat* scelus,

gegen den 473. des Thyest:

Rogat? timendum est: *errat* hic aliquis dolus.

Findet man nicht in beiden Stellen ein sehr gewöhnliches Wort in einer sehr ungewöhnlichen Bedeutung gebraucht? Errare ist hier beidesmal soviel als subesse, und ich wenigstens kann mich nicht erinnern, es bei irgend einem andern Schriftsteller in eben diesem Verstande gelesen zu haben. Jedoch ich will dergleichen grammatische Anmerkungen denjenigen überlassen, welchen sie eigentlich zugehören, und mich zu dem zweiten Punkte wenden. Überhaupt zwar wird man die Anmerkung schon oben mit mir gemacht haben, daß sich in der Ökonomie des „Thyest“ weniger Kunst zeigt als in dem „Rasenden Herkules“; gleichwohl aber ist in beiden ein gewisser Kunstgriff angebracht, an welchem man die Hand ihres Meisters erkennet. Ich finde diesen Kunstgriff in dem ersten Aufzuge sowohl des einen als des andern, und hier ist es, wo ich die oben versprochene Anmerkung darüber beibringen will. Die Juno, welche

19 und 21. Was ist das? die Hand ist zurückgewichen: hier ist ein Verbrechen verborgen. — Er bittet? Da muß ich besorgt werden: hier ist irgend eine List verborgen.

in dem „Herkules“ die Bühne eröffnet, hat ungemein viel Ähnliches mit dem Tantalus und der Megära, welche es im „Thyest“ thun. Beide sind als eine Art von Prologen anzusehen; ich sage, als eine Art, um sie von den gewöhnlichen Prologen bei den Alten zu unterscheiden, die zu nichts als zur Erklärung des Inhalts bestimmt waren und mehr den Mangel der Kunst als die Kunst verraten. Der römische Dichter hatte seine Stücke so eingerichtet, daß sie aus sich selbst sattsam verständlich waren und jener einleitenden Vorerinnerungen gar wohl entbehren konnten; wie es denn offenbar ist, daß das eine wie das andre auch ohne die ersten Aufzüge ganz sein würde. Nur gewisse Wahrscheinlichkeiten würden beiden ohne dieselben fehlen, die ihnen zwei verschiedene Schriftsteller wohl schwerlich auf eine und ebendieselbe Art möchten gegeben haben. In dem „Herkules“ würde, wie wir schon gesehen, ohne die vorläufige Einführung der Juno die Einheit der Handlung gelitten haben, und im „Thyest“ ohne die Vorbereitung der Furie die innere Wahrscheinlichkeit der Handlung, so sehr auch die Wahrheit derselben durch die Geschichte außer allem Zweifel gesetzt sein konnte. Diese Gleichheit nun, die ersten Aufzüge zu etwas mehr als zu bloßen trocknen historischen Einleitungen, welches sie in den meisten alten Trauerspielen sind, zu machen und durch sie einem etwanigen Tadel zuvorzukommen, beweiset, sollte ich meinen, so ziemlich einerlei Denkungsart, die sich in besondern Vergleichungen noch deutlicher zeigen muß. Zum Exempel in Schilderung der Charaktere ist der Verfasser des „Herkules“ vollkommen der Verfasser des „Thyest“. Man erinnere sich aus jenem des Lykus und aus diesem des Atreus. Es sind nicht nur beides Tyrannen, sondern auch beides Tyrannen von einerlei Grundsätzen, welches sie schwerlich sein würden, wenn es nicht die wiederholten Einfälle ebendesselben Dichters wären. Lykus sagt:

Qui morte cunctos luere supplicium jubet,
Nescit tyrannus esse. Diversa irroga,
Miserum veta perire, felicem jube.

Und Atreus sagt:

De fine poenae loqueris, ego poenam volo.
Perimat tyrannus lenis: in regno meo
Mors impetratur.

31 ff. Oben S. 185, Z. 3—5. — 35 ff. Oben S. 213, Z. 8—11.

Diese Gedanken könnten ohne Zweifel einander nicht gleicher sein, und nur der Verfasser selbst kann das Recht haben, sich auf eine solche Art auszuschreiben. Ein Nachahmer aber läßt sich hier auch um deswillen nicht vermuten, weil außerdem weder der Dichter des „Herkules" noch der Dichter des „Thyest", als zwei verschiedene Dichter betrachtet, an Sinnsprüchen und schönen Gedanken so arm sind, daß einer dem andern ein solches Blümchen hätte stehlen dürfen. — — Der dritte Punkt, in welchem ich beide Stücke sehr ähnlich finde, sind ihre Fehler. Als einen der größten hat man die häufigen Beschreibungen bereits angemerkt. Man vergleiche aber nur die Beschreibung des unterirdischen Reichs und der Thaten des Herkules in dem dritten Aufzuge dieses Trauerspiels etwas umständlicher mit der Beschreibung des geheiligten Hains im vierten Aufzuge des „Thyest", so wird man ohne Schwierigkeit in beiden Schildereien ebendenselben Pinsel, ebendieselben Farben entdecken. Beide übrigens stehen auch vollkommen, die eine sowohl als die andre, ganz an der unrechten Stelle, und die Begierde zu malen muß bei dem Dichter außerordentlich groß gewesen sein, daß er sie wenigstens nicht bis zur gelegenen Zeit hat mäßigen können. Ein andrer Fehler in unsern zwei Trauerspielen ist die öftere Auskramung einer ziemlich gesuchten geographischen und astronomischen Gelehrsamkeit. An einem Orte in dem „Herkules" habe ich den Dichter zwar dieserwegen gegen den P. Brumoy verteidigt (siehe oben S. 200); allein man muß nicht glauben, daß ich das, was einmal sehr wohl zu entschuldigen war, auch an allen andern Orten gut heißen wolle. Ich brauche dieses hier nicht weitläuftiger auszuführen, weil ich mich in einer so deutlichen Sache sicher auf die Unterscheidungskraft der Leser verlassen kann, und weil es überhaupt hier bloß auf die Gleichheit der Stellen, nicht aber auf ihren innern Wert ankömmt. Man halte also folgendes aus dem „Herkules":

> Quis Tanais, aut quis Nilus, aut quis Persica
> Violentus unda Tigris, aut Rhenus ferox
> Tagusve Ibera turbidus gaza fluens
> Abluere dextram poterit?

gegen folgende aus dem Thyest:

32 ff. Oben S. 195, Z. 5 ff.

Quaenam ista regio est, Argos et Sparte pios
Sortita fratres? et maris gemini premens
Fauces Corinthus? an feris Ister fugam
Praebens Alanis? an sub aeterna nive
Hyrcana tellus? an vagi passim Scythae?

besonders aber den Chor des vierten Aufzuges im „Thyest" gegen den Anfang des „Herkules": und man wird sich hoffentlich, alle angeführte Umstände zusammengenommen, kein Bedenken machen, beide Trauerspiele einem Verfasser zuzuschreiben.

Von neuern Trauerspielen, welche die Aufschrift „Thyest" führen.

Auf dem italienischen Theater stößt uns hier abermal Lud. Dolce auf, welcher den lateinischen Thyest nach seiner Art in Versen übersetzt hat. Delrio sagt von ihm: Italice tragoediam Thyestem non ineleganter Ludovicus Dulcis composuit, und scheint also die Arbeit des Italieners mehr für etwas ihm Eignes als für eine Übersetzung zu halten. Als eine solche mag sie auch wohl sehr untreu geraten sein, indem ihm, wie Brumoy anmerkt, sogar das oben gerühmte agnosco fratrem entwischt ist, dessen Nachdruck er entweder nicht eingesehen oder in seine Sprache nicht überzutragen gewußt hat. — — Von der französischen Bühne haben wir schon bei Gelegenheit des „Herkules" auch den „Thyest" des Roland Brisset angeführet; er ist mit Chören und wird also schwerlich etwas anders sein als eine schlechte Übersetzung, wie sie es zu seiner Zeit alle waren. Außer diesem hat auch ein gewisser Montleon 1633 einen „Thyest" drucken lassen. Desgleichen will man von einem „Thyest" des Pousset de Montauban wissen, der sich aber nicht in der Sammlung seiner Schauspiele (von 1654 in Duodez) befindet. Man kennt diesen Montauban als einen Freund des Racine, des Despreaux und Chapelle und behauptet sogar, daß er mit an des erstern Lustspiele Les Plaideurs arbeiten helfen. Doch alle diese drei französischen Schriftsteller haben des Ruhms verfehlt, den ein neuer Dichter aus ihrem Volke in diesen Schranken erwerben sollte. Ich würde mir daher einen großen Fehler der Unterlassung vorzuwerfen haben, wenn ich nicht

1 ff. Oben S. 220, Z. 22—26. — 14 f. Italice . . . composuit, Italienisch hat ein Trauerspiel „Thyestes" Ludwig Dolce nicht ohne Geschmack gedichtet. — 19. agnosco fratrem, ich erkenne den Bruder. Oben S. 227, Z. 31.

Von dem „Atreus und Thyest“ des ältern Herrn von Crebillon

etwas umständlicher handelte. Dieser schöne Geist, welcher, so zu reden, mit dem Herrn von Fontenelle um die Wette lebt, kann, wenn er will, auf den 29. Dezember dieses Jahres sein theatralisches Jubiläum feiern. An diesem Tage nämlich vor funfzig Jahren ward sein erstes Trauerspiel in Paris zum erstenmale aufgeführt. Es war dieses sein „Idomeneus“, mit welchem er Beifall genug erhielt, um sich aufmuntern zu lassen, der Tragödie, die damals in einer Art von Entkräftung ganz darnieder lag, in seiner Person einen neuen würdigen Dichter zu verschaffen. Die unnachahmlichen Werke des Corneille und des Racine brachten alle, welche eben diese Bahn durchlaufen wollen, zur Bewunderung nicht minder als zur Verzweiflung. Sie waren unfähig, diesen großen Meistern zu folgen, und gaben sich also nur mit den kleinen Teilen dieser Dichtungsart ab. Einige mehr schimmernde als natürliche Stellungen, einige ziemlich wohl ausgedrückte Verse machten den ganzen Wert ihrer Gedichte aus. Übrigens war weder glückliche Wahl des Stoffs noch kunstreiche Einrichtung darinnen zu spüren, die Charaktere waren entweder falsch oder verfehlt, die Versifikation war hart und prosaisch. Das ist der wahre Abriß der Stücke, welche eine Mademoiselle Barbier, ein La Grange-Chancel, ein Belin, ein Pellegrin, ein Nadal und andere von diesem Schlage lieferten. Unter diesen war also Crebillon gleich anfangs eine sehr wichtige Erscheinung, und man muß es ihm zugestehen, daß er die Erwartung, die man von ihm hatte, nicht täuschte. Man will sogar behaupten, daß er sich auf dem neuen Wege, welchen er erwählte, kühnlich zwischen den Corneille und Racine zu setzen gewußt habe. Es ist mein Vorsatz nicht, diesen Lobspruch hier zu untersuchen, wo ich mich allein mit seinem „Atreus und Thyest“ beschäftigen will. Diesem Trauerspiele hat er zum Teil dasjenige Beiwort zu danken, durch welches ihn seine Landsleute vorzüglich zu charakterisieren pflegen. So wie ihnen Corneille der Große, Racine der Zärtliche, Voltaire der Prächtige heißt, so heißt ihnen Crebillon der Schreckliche. Wer sollte also nicht vermuten, daß er ein sehr starker und kühner Kopiste des lateinischen „Thyest“ sein werde? Unter seiner Nation

8. Idomeneus. Vgl. IV, 1, S. 155, Z. 25 ff.

wenigstens mangelt es an Schriftstellern nicht (z. E. der Verfasser des Dictionnaire portatif des Théâtres), welche mit ausdrücklichen Worten sagen: Ce cruel sujet, traité par *Sénèque*, n'a pas été adouci par Mr. de *Crebillon.* Wie sehr sich diese Herren aber betriegen, werden wir bald sehen. Es ist wahrscheinlich genug, daß sie das lateinische Original gar nicht mögen gelesen haben; aber auch alsdenn hätten sie nicht nötig gehabt, die Wahrheit so weit zu verfehlen, wenn sie nur bei dem eignen Geständnisse des Herrn Crebillon geblieben wären. Er ist mit dem ganzen Stoffe auf eine sehr eigenmächtige Art umgegangen und hat so viel Veränderungen damit vorgenommen, daß ich sie notwendig vorher anzeigen muß, ehe man einen kleinen Auszug aus seinem Stücke wird verstehen können. Die Zeit der Handlung setzt er zwanzig Jahr nach dem Verbrechen des Thyest, welcher die Ärope seinem Bruder vor dem Altare weg muß geraubt haben. Er nimmt an, Atreus habe zwar seine entwandte Gemahlin durch Gewalt wiederbekommen und sei entschlossen gewesen, sie dem ohngeachtet seiner Liebe zu würdigen. Allein diese habe sich mit dem Thyest schon zu weit eingelassen gehabt und einen Sohn zur Welt gebracht, den sich jener nicht zueignen können. Der erzürnte Atreus habe ihr darauf Gift beibringen lassen und es selbst aus einem ihrer Briefe ersehen, daß Thyest der Vater ihres Sohnes sei, welchen der Dichter nach Maßgebung der Geschichte Plisthenes nennet. Gleichwohl habe Atreus diesen Prinz als sein eignes Kind auferziehen lassen, in dem festen Vorsatze, ihn künftig zu dem Werkzeuge seiner Rache zu machen. Thyest sei unterdessen nach Athen geflohen, wo er Schutz gefunden und eine andre Gemahlin genommen habe, mit welcher er eine Tochter Namens Theodamie gezeugt. Atreus, der nunmehr geglaubet, daß Plisthenes als ein Jüngling von zwanzig Jahren, der sich in verschiedenen Feldzügen schon rühmlich hervorgethan, reif genug sei, der Mörder seines Vaters zu werden, habe mit dem Könige von Athen heimliche Unterhandlung gepflogen und das Versprechen von ihm erhalten, daß er seinen Bruder ausgeliefert bekommen solle, nur müsse er selbst vor Athen kommen und mit Gewalt darauf zu dringen scheinen. Atreus geht also sogleich mit einer Flotte von Argos

2. Dictionnaire portatif des Théâtres, Theater=Taschenwörterbuch. — 3 f. Ce cruel sujet . . . par Mr. de *Crebillon.* Dieser grausame, von Seneca behandelte Stoff ist von Herrn von Crebillon nicht gemildert worden.

aus, die er den Lauf auf die Insel Euböa nehmen läßt, damit Thyest nicht zu zeitig von seinem Vorhaben Nachricht bekommen und sich aus dem Staube machen möge. Von Euböa aus will er alsdenn plötzlich wieder zurücksegeln und vor Athen sein, ehe es sich jemand versehen könne. Doch dieser Vorsicht ungeachtet erfährt Thyest das ihm drohende Unglück, flüchtet nebst seiner Tochter auf einem Schiffe aus Athen fort und will sich während der Abwesenheit seines Bruders wieder in Argos festsetzen, um den Atreus durch diese Diversion wenigstens zu nötigen, von der Belagerung Athens abzustehen. Allein das Unglück verfolgt ihn und wirft ihn durch Sturm zu eben der Zeit gegen die Insel Euböa, als Atreus wegen widrigen Windes mit seiner Flotte noch vor derselben liegen muß. Hier wird er und Theodamie von dem Plisthenes selbst unerkannterweise aus dem Wasser gerettet; und nun müßte man die französische Tragödie ganz und gar nicht kennen, wenn man etwas anders vermuten könnte, als daß sich der Bruder in seine Stiefschwester werde verliebt haben. Richtig! Unter diesen Umständen fängt das Trauerspiel an, welches, Dank sei unter andern dem Schiffbruche, nunmehr zu Chalcis, einer Stadt in Euböa, vorgehen kann, da man doch ganz gewiß vermuten sollte, es werde entweder in Argos oder doch in Mycen vorgehen. Von dieser Erzählung, sieht man also wohl, stimmt das Allerwenigste mit der Geschichte überein. Doch da man dem tragischen Dichter nie ein Verbrechen daraus gemacht hat, diese zu verändern, so würde es mir sehr übel stehen, wenn ich den Herrn Crebillon deswegen tadeln wollte. Aber einer andern Kleinigkeit wegen könnte ich ihn vielleicht mit mehrerm Rechte tadeln, deswegen nämlich, daß er die geographische Wahrscheinlichkeit hin und wieder gar merklich verletzt habe. Denn man darf nur die Karte von Griechenland vor sich nehmen, so wird man sich gar bald wundern, was Thyest, der von Athen nach Argos schiffen wollte, in dem Euripus zu suchen gehabt, und wie ihn ein Sturm bis nach Chalcis habe verschlagen können? Man kann wohl die Geschichte ändern, aber die Erdbeschreibung muß man ungeändert lassen. Zwar wie hat Herr Crebillon wohl vermuten können, daß ein ängstlicher Deutscher seine Werke so genau betrachten werde? Kein Wort also mehr davon. Man wirft denen, die sich an solche Schwierigkeiten stoßen, nur allzu oft vor, daß sie unfähig wären, wesentlichere Schönheiten zu empfinden.

Diesen Vorwurf möchte ich nicht gern zu verdienen scheinen. Ich komme auf den Auszug des Stückes selbst:

Erster Aufzug. Atreus giebt Befehl, daß sich die Flotte fertig halten solle, wieder unter Segel zu gehen. Er bleibt hierauf mit seinem Vertrauten, dem Eurysthenes, allein und entdeckt ihm sein Vorhaben, daß Plisthenes sein Sohn nicht sei, sondern daß er ihn nur deswegen so lange dafür ausgegeben, um sich an dem Thyest durch die eigne Frucht seiner lasterhaften Liebe rächen zu können. Diese Scene ist zum Teil eine Nachahmung des zweiten Akts des lateinischen Dichters. In der folgenden erscheint Plisthenes, welchen sein vermeinter Vater vor sich kommen lassen, um einen Eid von ihm zu nehmen, daß er ihn nach Gefallen an seinem Feinde rächen wolle. Plisthenes ist so unvorsichtig, diesen Eid zu thun, ehe er es noch weiß, wer der Feind des Atreus sei. Er hört endlich, daß es Thyest sei, auf welchen diese ganze Zurüstung ziele; er erschrickt und will sein Wort wieder zurücknehmen. Er verspricht zwar, allenfalls der Sieger seines Vetters zu sein, aber nicht sein Henker. Doch Atreus hält ihn bei seinem Eide und geht ab. Plisthenes beklagt sich gegen seinen Vertrauten, den Thessander, und tröstet sich einzig damit, daß er vor Athen schon den Tod wolle zu finden wissen. Endlich erkläret er ihm auch seine Liebe gegen die unglückliche Unbekannte, die er nebst ihrem Vater aus den Wellen errettet habe. Sie ist es selbst, die diesen Auftritt unterbricht. Theodamie kömmt mit ihrer Vertrauten, der Lonide, und bittet den Prinzen um ein Schiff für ihren Vater, weil sie gehört habe, daß die Flotte noch heut von Euböa abstoßen solle. Der Prinz bedauert, daß er für sich nichts thun dürfe, und verweiset sie an den Atreus, von dem sie die Erfüllung ihres Wunsches um soviel eher erwarten könne, da er sie schon bereits den ersten Tag sehr gnädig empfangen und ihr allen Beistand versprochen habe. Er spricht ihr hierauf von seiner Liebe und will verzweifeln, weil er sie vielleicht nie wieder werde zu sehen bekommen. Er erkundiget sich nach ihrem Vaterlande, nach der Ursache ihrer Reise und fragt sehr galant, ob ihre Reize nur das einzige sein sollten, was er von ihr kennen dürfe. Theodamie giebt ihm eine kurze Antwort; er sieht, daß sie ihm ein Geheimnis daraus machen wolle, verspricht aber dennoch, bei seinem Vater für sie zu sprechen, so nachteilig es auch seiner Liebe sein möge. Er geht ab und läßt die beiden Frauenzimmer allein. In dieser

Scene nun erfährt es der Zuhörer, wer Theodamie und ihr Vater sind, und erfährt auch zugleich, daß die erstere gegen die Liebe des Plisthenes nicht eben unempfindlich sei. Sie bittet die Götter, den Thyest vor dem Atreus zu verbergen, und hält es schon für Unglück genug, daß die Tochter des Thyest den Sohn des Atreus liebe, für welchen sie ihren Prinz nicht anders als noch halten kann. Sie begiebt sich weg, ihrem Vater von der Wirkung ihrer gethanen Bitte Nachricht zu geben.

Zweiter Aufzug. Thyest und Theodamie eröffnen ihn. Der Vater dringt in seine Tochter, daß sie bei dem Atreus um ein Schiff bitten soll, und alle ihre Einwendungen von der Gefahr, die dabei zu besorgen sei, sind umsonst. Er will auf dem Schiffe, wenn er es bekommen sollte, nach Athen wieder zurückgehen, damit ihn die feindliche Flotte nicht verhindere, diesem seinem einzigen Zufluchtsorte mit Rat und Hilfe beizuspringen. Er sieht seinen Bruder kommen und entfernt sich. Ehe Atreus noch die Theodamie anredet, meldet ihm Alcimedon, einer von den Offizieren der Flotte, daß ein von Athen kommendes Schiff die Nachricht mitgebracht, daß sich Thyest schon seit einem Monate nicht mehr daselbst aufhalte. Er will den Patron des Schiffes selbst sprechen, und nachdem er Befehl gegeben, ihn herbeizubringen, fragt er die Theodamie, was ihr Begehren sei. Sie trägt ihre Bitte vor und antwortet ihm auf verschiedene Fragen, die er ihr wegen ihres Unglücks, wegen ihrer Reise, wegen ihres Vaters vorlegt. Endlich erinnert er sich, daß er diesen letztern noch nicht gesehen, und will wissen, warum er sich vor ihm verborgen halte. Die Tochter entschuldiget ihn mit seinen kränklichen Umständen; doch dieser Entschuldigung ohngeachtet schickt er einen von seiner Wache ab und will den unglücklichen Fremdling mit aller Gewalt sehen. Die Wache bringt ihn. Er thut eben die Frage an ihn, die er an seine Tochter gethan hatte, bekömmt aber ganz widersprechende Antworten darauf. Endlich erkennt er den Thyest an der Stimme und noch mehr, wie er sagt, an den plötzlichen Aufwallungen seines Zornes. Thyest verleugnet sich nicht lange, und Atreus will ihn sogleich durch seine Trabanten ermorden lassen, als er sich noch besinnt, daß er dem Plisthenes diesen Mord vorbehalten müßte. Plisthenes erscheint, erfährt, daß der Vater seiner Geliebten Thyest sei, und nimmt sich desselben mit solchem Nachdrucke an, daß Atreus genötigt ist, seinen Zorn zu

verbergen und sich versöhnt zu stellen. Auf diese erfreuliche Veränderung gehen alle ab; im Abgehen aber giebt Atreus dem Eurysthenes noch Befehl, diejenigen von den Soldaten beiseite zu bringen, welche dem Plisthenes etwa am meisten ergeben sein könnten, und sich selbst an diesem Orte wieder bald bei ihm einzufinden.

Dritter Aufzug. Atreus freuet sich, daß er den Thyest nunmehr in seiner Gewalt habe. Er hat es gemerkt, daß Plisthenes die Theodamie liebe, und ist entschlossen, beide dieser Liebe zu überlassen, von der er es fast nur allein wußte, wie lasterhaft sie sei. Ja, diese lasterhafte Liebe soll ihm sogar das Mittel werden, wodurch er den Plisthenes desto eher zur Ermordung des Thyest zu bringen denkt. Er hatte ihn durch den Eurysthenes vor sich fordern lassen; er führt ihm seinen gethanen Eid zu Gemüte und läßt ihm die Wahl, ob er den Thyest sogleich selbst ermorden oder seine Geliebte vor seinen Augen sterben sehen wolle. Vergebens beruft sich der Prinz auf die geschehene Aussöhnung und will lieber selbst sterben, als das Werkzeug zu einer so unmenschlichen That sein: Atreus sieht den Thyest kommen, wiederholt seinen drohenden Befehl nochmals und läßt ihn mit ihm allein. Dieser dankt dem Plisthenes für seine ihm erwiesene Freundschaft und versichert ihn einer Liebe, die seiner väterlichen Liebe gegen seine Tochter gleich komme. Plisthenes thut desgleichen und gesteht, gegen den Thyest eine Zuneigung zu fühlen, die sein Herz mit ganz unbekannten Regungen erfülle. Er giebt ihm von weitem alle das Unglück zu verstehen, das über seinem Haupte hänge und giebt ihm eben den Rat, zu fliehen, als Atreus wieder hereintritt. Er sagt ihm mit wenig Worten, daß er seinen Ungehorsam schon zu bestrafen wissen wolle, und schickt ihn fort. Thyest erstaunt über diese Drohungen, wird aber auf eine gebieterische Art von seinem Bruder erinnert, daß er sich deswegen zufrieden stellen solle, weil sie nichts beträfen, was ihn angehen könne. Sobald Atreus allein ist, läßt er seinen Verdruß über die verzögerte Rache aus und entschließt sich, den Thyest zwar leben zu lassen, aber ihn sonst auf eine weit schrecklichere Art zu strafen.

Vierter Aufzug. Plisthenes erscheint mit seinem Vertrauten, voller Wut, nachdem er alle Anstalten zu einer plötzlichen Flucht nehmen lassen. Er kann weder den Thyest noch

die Theodamie finden und ist besonders wegen der letztern in der grausamsten Unruhe, als er sie zitternd und weinend auf sich zukommen sieht. Sie sagt ihm, daß sie wegen ihres Vaters in den äußersten Sorgen sei, welcher wie rasend in dem Palaste herumirre und dem Atreus den Dolch in das Herz stoßen wolle, weil er gewiß glaube, daß der Tyrann sowohl seinen als des Plisthenes Tod geschworen habe. Der Prinz will ihn aufsuchen, aber Thyest erscheinet selbst und erfreut sich, daß seine Furcht vergebens gewesen, in der er den Plisthenes schon für ermordet gehalten. Dieser dringt mit aller Gewalt in ihn, sich sogleich auf die Flucht zu machen, und will ihm seinen Vertrauten mitgeben, welcher ihn bis in den Hafen bringen solle. Doch Thyest hält es für seiner Ehre unanständig, sich zu retten und denjenigen, dem er diese Rettung würde zu danken haben, der größten Gefahr seinetwegen ausgesetzt zu wissen. Während diesem großmütigen Weigern kömmt Atreus dazu. Er sieht ihre Bestürzung und nimmt von derselben Gelegenheit, auf einmal sich als eine ganz veränderte Person zu zeigen. Er sagt, der Himmel habe sein Herz verändert und alle Rache daraus vertilget; und damit er seinen Bruder von der Aufrichtigkeit dieses Bekenntnisses überzeugen möge, entdeckt er, wer Plisthenes sei, und zu was für einer grausamen That er ihn bestimmt gehabt habe. Die Erkennung ist rührend, und Plisthenes sieht mit Entsetzen auf die Laster zurück, in die ihn sein grausames Schicksal beinahe gestürzt hätte. Fast wäre er ein Vatermörder und ein Blutschänder geworden! Doch Atreus will dieses, daß er dem Thyest seinen Sohn wiederschenkt, nicht die einzige Versicherung seiner völligen Aussöhnung sein lassen, sondern erbietet sich auch, mit seinem Bruder aus dem väterlichen Becher zu trinken, welcher für die Söhne des Tantalus eben das sei, was den Göttern der Schwur bei dem Styx zu sein pflege. Thyest nimmt dieses Erbieten an, und es gehen alle mit einem Schein von Zufriedenheit ab; nur Plisthenes behält Verdacht und giebt seinem Vertrauten Befehl, die Schiffe im Hafen noch immer in Bereitschaft zu halten.

Fünfter Aufzug. Auch zu Anfange dieses Aufzuges kämpfet er noch mit schrecklichen Ahnungen. Thessander will ihn beruhigen und rät ihm, nicht zu entfliehen, weil diese Flucht den Atreus aufs neue aufbringen möchte, welcher sich itzt gegen den Thyest ganz ausnehmend freundschaftlich bezeige und ein prächtiges Fest

ihm zu Ehren anstellen lasse. Doch dem ohngeachtet hört Plisthenes nicht auf zu fürchten und schickt den Thessander fort, die Theodamie abzuholen und sich mit ihr nach dem Hafen zu begeben. Er selbst will den Thyest in gleicher Absicht aufsuchen und eben fortgehen, als Atreus mit seiner Wache hereintritt und ihm aus der vorgesetzten Flucht, die er erfahren habe, ein Verbrechen macht, unter dessen Vorwande er ihn zum Tode verdammt. Plisthenes entschuldiget sich nur wenig und ist bloß für seinen Vater und seine Schwester besorgt, von welchen er versichert, daß sie keinen Anteil an seiner Veranstaltung zur Flucht gehabt hätten. Er bittet für sie; doch der Tyrann läßt ihn von der Wache fortschleppen, um ihn in der schmerzlichsten Ungewißheit von dem Schicksale dieser geliebten Personen hinrichten zu lassen. Nunmehr frohlocket Atreus vor sich selbst und kitzelt sich im voraus mit der Rache, die er durch das Blut des Sohnes gegen den Vater ausüben wolle. Beinahe erschrickt er zwar selbst über seinen grausamen Anschlag; doch er erinnert sich gar bald wieder, daß er Atreus sei und den Thyest, wenn er ihn strafen wolle, nicht anders als auf eine unerhörte Art strafen müsse. Der unglückliche Bruder erscheint mit einem Gesichte, auf welchem sich Furcht und Traurigkeit zeigen. Er bittet, um wieder ruhig zu werden, daß man seine Kinder zu ihm lasse, und Atreus hält ihn so lange mit zweideutigen Tröstungen auf, bis der väterliche Becher herbeigebracht wird. Thyest ergreift ihn und will ihn an den Mund bringen, als er das Blut darinne gewahr wird. Er erschrickt; seine Tochter kommt dazu und meldet den Tod ihres Bruders; er merkt, daß es das Blut seines Sohnes sei, und bricht gegen den Atreus in Vorwürfe und Verwünschungen aus. Er verlangt nicht länger zu leben; doch eben darum, weil ihm das Leben nunmehr zur Last sei, will es ihm der Tyrann lassen. Doch Thyest verschmähet diese grausame Gnade und ersticht sich selbst. Sterbend beruhiget er noch seine Tochter und läßt sie auf die Rache des Himmels hoffen. Atreus geht mit seiner Bosheit zufrieden ab, und das Stück schließt. — — Ich habe diesen trocknen Auszug nicht in der Absicht vorgelegt, den Wert des Dichters daraus zu bestimmen; ich würde sonst ebenso thöricht sein als derjenige, welcher nach einem Skelett die völlige Schönheit beurteilen wollte, welche der ganze Körper könne gehabt haben. Wie man aber doch aus dem Skelett wenigstens auf

etwas schließen kann, nämlich auf den regelmäßigen Bau der Glieder, so wird auch mein Auszug wenigstens dazu nützen können, daß man ohngefähr die Art und Weise sieht, mit welcher ein neuer Dichter einen so alten und von den Sitten unsrer Zeit so abweichenden Stoff habe bearbeiten können. Nach meinem Urteile kann man dem Herrn Crebillon wohl weiter nichts vorwerfen, als daß er seinen „Atreus und Thyest" ein wenig gar zu neumodisch gemacht, daß er die Haupthandlung mit einer unnötigen Episode, und zwar mit einer verliebten Episode, geschwächt und das Ganze durch die Einführung so vieler Vertrauten, welches immer nichts anders als sehr frostige Personen sind, die bloß die Monologen müssen vermeiden helfen, matt gemacht habe. Wie weit er aber überhaupt unter dem Schrecklichen des lateinischen Dichters geblieben sei, wird man schon von sich selbst abgenommen haben. Er hat die stärksten Züge in seinem Muster unberührt gelassen und außer dem so gelinderten Hauptinhalte kaum hier und da einige glänzende Gedanken von demselben erborgt. Doch auch diese hat er oft ziemlich gewässert und die Stärke gar nicht gezeigt, mit welcher der ältere Corneille die schönsten und prächtigsten Gedanken der römischen Trauerspiele in seine überzutragen wußte. Einigemal ist es ihm so ziemlich gelungen, besonders bei dem agnosco fratrem, welches er durch folgende Zeilen ausgedrückt hat:

A. Méconnois-tu ce sang? *Th.* Je reconnois mon frère.

Auch noch eine Stelle hat er sehr wohl anzuwenden gewußt, und zwar eine solche, welche manchem Ausleger des alten Dichters selbst nicht recht verständlich gewesen ist. Ich meine die 1052. Zeile:

Sceleri modus debetur, ubi facias scelus,
Non ubi reponas — —,

welche er sehr kurz und schön so übersetzt hat:

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance.

Ich will zum Schlusse noch das mitteilen, was Herr Crebillon selbst von diesem seinem Stück sagt. Es ist ein Teil der Vorrede, in welchem man verschiedene hieher gehörige Gedanken

24. A. Verkennst du dieses Blut? Th. Ich erkenne meinen Bruder. — 29 f. Man muß im Verbrechen Maß halten, wenn man ein Verbrechen begeht, nicht wenn man es rächt. — 32. Das Verbrechen bedarf eines Ziels und nicht die Rache.

finden wird. „Fast ein jeder“, sagt er, „hat sich wider den Inhalt dieses Trauerspiels empört. Ich kann weiter nichts darauf antworten als dieses, daß ich nicht der Erfinder davon bin. Ich sehe wohl, daß ich unrecht gethan habe, mir die Tragödie allzu sehr als eine schreckliche Handlung vorzustellen, die den Zuschauern unter rührenden Bildern müsse gezeigt werden, und die sie zum Mitleiden und Schrecken bewegen solle, doch ohne Züge, welche den Wohlstand und die Zärtlichkeit beleidigen könnten. Es kömmt also nur darauf an, ob ich diesen so nötigen Wohlstand beobachtet habe. Ich glaube mich dessen schmeicheln zu dürfen. Ich habe nichts vergessen, was meinen Stoff lindern und unsern Sitten gemäß einrichten könne. Um den Atreus unter keiner unangenehmen Gestalt zu zeigen, lasse ich die Ärope von dem Altare selbst entführet werden und setze diesen Prinz (wenn ich hier diese Vergleichung brauchen darf) gerade in eben den Fall des bezauberten Bechers bei dem La Fontaine:

L'étoit-il? ne l'étoit-il point?

Ich habe durchaus die Fabel verändert, um seine Rache weniger schrecklich zu machen, und mein Atreus ist bei weitem nicht so grausam als der Atreus des Seneca. Ich habe mich begnügt, für den Thyest alle den Greuel des von seinem Bruder ihm bestimmten Bechers fürchten zu lassen, und er bringt nicht einmal seine Lippen daran. Ich gestehe es zwar, daß mir diese Scene selbst schrecklich schien. Es überfiel mich ein Schauder; aber nichts desto weniger glaubte ich, daß sie sich in ein Trauerspiel sehr wohl schicke. Ich sehe nicht, warum man sie mehr davon ausschließen solle als die Scene in der „Rodogune“, wo Kleopatra, nachdem sie einen von ihren Söhnen schon ermordet, den andern vor den Augen der Zuschauer vergiften will. So unwillig man auch gegen die Grausamkeit des Atreus gewesen, so glaube ich doch nicht, daß man ein vollkommener Bild auf die tragische Scene bringen könne als das Bild von der Stellung des unglücklichen Thyest, welcher sich ohne Hilfe der Wut des barbarischsten unter allen Menschen ausgesetzt sieht. Ob man sich nun aber schon von seinen Thränen und seinem Jammer erweichen ließ, so blieb man mir dennoch deswegen aufsätzig. Man

7. Mitleiden und Schrecken, nach der Forderung des Aristoteles. — 17. War er es? war er es nicht?

hatte die Güte, mir alle Abscheulichkeit der Erfindung zu lassen, und rechnete mir alle die Lasterthaten des Atreus an. An einigen Orten betrachtet man mich auch noch als einen fürchterlichen Menschen, bei welchem man nicht recht sicher sei; gleich als ob alles, was der Witz erdenket, seine Quelle in dem Herzen haben müsse. Eine schöne Lektion für die Schriftsteller, welche sie nicht nachdrücklich genug wird lehren können, mit wie vieler Behutsamkeit sie vor dem Publico erscheinen müssen. Ein artiges Frauenzimmer, welches sich in Gesellschaft mit ehrbaren Scheinspröden befindet, darf sich lange nicht mit so vieler Sorgfalt beobachten. Und endlich hätte ich mir es nimmermehr vorgestellt, daß in einem Lande, in welchem es soviel gemißhandelte Ehemänner giebt, Atreus so wenig Verteidiger finden sollte. Was die doppelte Aussöhnung, die man mir vorwirft, anbelangt, so erkläre ich gleich voraus, daß ich mich in diesem Punkte niemals für schuldig erkennen werde. Atreus erzieht den Plisthenes, um einmal den Thyest durch die Hände seines eigenen Sohnes umbringen zu lassen; er erschleicht von diesem jungen Prinzen einen Eid, welcher aber gleichwohl bei Erblickung des Thyest nicht gehorchet. Atreus kann also zu nichts anderm seine Zuflucht nehmen als zur Verstellung: er erdichtet ein Mitleiden, welches er nicht fähig ist zu empfinden; er bedient sich hierauf der allergewaltsamsten Mittel, den Plisthenes zur Vollziehung seines Eides zu vermögen, von welcher dieser aber durchaus nichts wissen will. Atreus, welcher sich an dem Thyest auf eine seiner würdige Art rächen will, muß also notwendig zu einer zweiten Versöhnung schreiten. Ich getraue mir zu sagen, daß dieser grausame Prinz alle Geschicklichkeit anwendet, die ein Betrieger nur immer anwenden kann. Es ist unmöglich, daß Thyest dieser Falle entgehen sollte, wenn er auch schon selbst ein ebenso großer Betrieger wäre als sein Bruder. Man darf das Stück nur ohne Vorurteil lesen, so wird man finden, daß ich nicht unrecht habe. Je betriegerischer aber Atreus ist, desto besser habe ich seinen Charakter ausgedrückt, weil Verräterei und Verstellung fast immer von der Grausamkeit unzertrennlich sind" &c.

Von den übrigen lateinischen Trauerspielen in den folgenden Stücken.

VIII.

Des Hrn. Ludewig Riccoboni Geschichte der italienischen Schaubühne.

Nachricht von dem Verfasser.

Ludewig Riccoboni war ein Modeneser von Geburt, welche ohngefähr in die Jahre 1682 oder 83 fällt. Er mochte aus einer ganz guten Familie sein, weil er selbst an einem Orte seiner Schriften den Antonius Riccoboni, einen Professor zu Padua aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, für einen seiner Vorfahren wahrscheinlicherweise hält. Er mußte aber sehr jung diejenige Lebensart ergriffen haben, in welcher er sich hernach auf eine doppelte Art sehr rühmlich hervorthat. Denn schon in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, wie man es weiter unten aus seinem eignen Munde hören wird, war er das Haupt einer Gesellschaft von Schauspielern, die in den Städten der Lombardei und besonders zu Venedig mit vielem Beifalle spielte. Er gab sich ganzer zehn Jahr lang in seinem Vaterlande sehr viel Mühe, die Bühne aus ihrem damaligen Verfalle wieder in die Höhe zu bringen und sie besonders von dem unregelmäßigen Wuste zu reinigen, welcher damals auf derselben herrschte. Doch weil ihm diese Bemühungen so glücklich nicht ausschlagen wollten, als sie es wohl verdient hätten, ward er es überdrüssig, unter einem Volke nur Undank damit zu verdienen, dessen Hauptgeschmack auf nichts als Possen ging. Er nahm also den Vorschlag an, den man ihm damals that, nämlich eine Gesellschaft italienischer Schauspieler für den König von Frankreich zusammenzubringen und mit

2 f. Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. — 6. Vielmehr 1677, wie Lessing selbst später (S. 288) in einer Anmerkung sagt.

derselben nach Paris zu gehen. Er langte daselbst im Mai 1716 an. Sein Theatername, unter welchem er sich bekannt machte, war Lelio. Als Akteur fällte man das Urteil von ihm, daß ihm zwar das Anmutige und Reizende fehle, daß sich aber sein finstres Ansehen vollkommen wohl schicke, traurige und übertriebene Leidenschaften auszudrücken, die auch in der That niemand besser und wahrscheinlicher vorgestellt habe als er. Er blieb auf dem italienischen Theater zu Paris bis 1729, in welchem Jahre er dasselbe mit seiner Frau und seinem Sohne verließ und eine Haushofmeisterstelle bei dem Herzoge von Parma annahm. Nach dem Tode dieses Herzogs kam er zwar wieder nach Paris, nicht aber wieder auf das Theater, von welchem er für sich und seine Frau eine doppelte Pension, jede von 1000 Livres, beibehalten hatte. Er starb den 6. Dezember 1753. Als einen theatralischen Schriftsteller hatte er sich schon bekannt gemacht, ehe er aus seinem Vaterlande ging, doch hat er seine vornehmsten Werke in Frankreich, und zwar auch französisch geschrieben. Unter die erstern, die er italienisch abgefaßt, gehören verschiedne Lustspiele und ein Gedicht über die Kunst zu deklamieren, welches den Titel L'arte representativa führet. Auch hat er eine Sammlung alter italienischer Stücke besorgt, welche er für geschickt hielt, den Ausländern eine bessere Meinung von der eigentlichen dramatischen Poesie seiner Landsleute beizubringen. Diejenigen Lustspiele, welche er in Paris für das italienische Theater machte, sind weder ganz welsch, noch ganz französisch, sondern die Scenen sind aus beiden Sprachen vermengt. Dergleichen sind sein Père partial, seine Diana et Endymion und sein Italien marié à Paris, welche Stücke er ganz allein, sowie folgende: La désolation des deux comédies, Le procès des théâtres, und La foire renaissante, in Gesellschaft mit dem Hrn. Dominique verfertiget hat. Diejenigen Werke aber, die er ganz französisch geschrieben hat, und die man ohne Zweifel für seine beträchtlichsten halten muß, sind seine Histoire du théâtre Italien und seine Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Die erstere bestehet aus

19 f. L'arte representativa, Die Kunst der Darstellung. — 26. Père partial, Der parteiische Vater. — 27. Italien marié à Paris, Der in Paris verheiratete Italiener. — 28. La désolation des deux comédies, Die Niederlage der beiden Schauspielhäuser. — 29. Le procès des théâtres, Der Theaterprozeß. — La foire renaissante, Der wiedererstehende Jahrmarkt. — 32 f. Histoire du théâtre Italien, Geschichte des italienischen Theaters. — 33 f. Réflexions etc., Geschichtliche und kritische Betrachtungen über die verschiedenen Theater Europas.

zwei Teilen in Großoktav, deren erster 1727 und der zweite 1731 zu Paris an das Licht getreten sind. Jener enthält die Geschichte des italienischen Theaters, wovon Nachstehendes eine Übersetzung ist, ein Verzeichnis aller welschen Komödien und Tragödien und eine Abhandlung über das Trauerspiel der Neuern. Dieser bestehet aus Auszügen aus fünf der besten italienischen Tragödien und ebenso vielen Komödien, welchen noch ein Brief des Rousseau an den Verfasser nebst der Antwort vorgesetzet und die in Kupfer gestochenen Charaktere der welschen Bühne nebst einer Erklärung beigefügt worden. Die Réflexions des Hrn. Riccoboni kamen das erste Mal 1738 heraus und betreffen die italienische, die spanische, die französische, die englische, die holländische und die deutsche Bühne. Am Ende hat der Verfasser noch Pensées sur la déclamation hinzugethan, welche man aber nicht mit dem oben angeführten Gedichte vermengen muß.

Ich verspare es auf ein andermal, von diesem oder jenem genannter Aufsätze nähere Nachricht zu geben, wie man denn auch seiner Frau und seines Sohnes, welche beide noch leben, bei einer andern Gelegenheit soll gedacht finden.

Erstes Hauptstück.

Von dem Verfalle der lateinischen Komödie und von dem, was uns von derselben übrig geblieben ist.

Rom, welches vor den Kaisern die Künste und Wissenschaften auf den höchsten Grad getrieben hatte, that sich in der Pracht der Schauspiele und öffentlichen Ergötzlichkeiten, die es dem Volke gab, nicht minder hervor.

Die Circi, die Theater und Amphitheater, wovon noch einige Spuren auf uns gekommen sind, können uns nicht ohne Bewunderung an die Pracht und an den Geschmack der Römer denken lassen. Ich will hier bloß von dem reden, was zu der Sache, die ich mir abzuhandeln vorgenommen, näher gehöret.

Es ist ausgemacht, daß die Stücke, welche auf dem Theater aufgeführet wurden, von dreierlei Art waren: die Tragödie, die

10. Réflexions, Betrachtungen. — 13. Pensées sur la déclamation, Gedanken über die Deklamation.

ordentliche Komödie und diejenige Komödie, welche von den Mimen und Pantomimen gespielt wurde. Ich mache aus dieser letztern nur eine Art, ungeachtet das Spiel der Mimen von dem Spiele der Pantomimen ebensowohl unterschieden war, als die besondern Unterabteilungen der Komödie, die Togata, die Palliata, die Tabernaria und Atellana, von einander unterschieden sind und gleichwohl insgesamt unter dem allgemeinen Namen der Komödie begriffen werden.

Die lateinische Komödie nahm mit dem römischen Reiche ihr Ende; wenigstens hatte sie nur noch eine sehr kurze darauf folgende Zeit einen etwanigen Bestand.

Der heilige Hieronymus, Augustinus, Tertullianus, Lactantius und andre Väter der Kirche wandten alle ihre Kräfte an, ein Schauspiel zu unterdrücken, welches unserer Religion gerade zuwider war. Die Komödie war damals eine Art von Verehrung der falschen Götter und, so zu reden, ein Opfer. Dieser Gebrauch nun mußte notwendig abgeschafft werden, um die Gemüter auf eine andre Seite zu lenken und sie zu lehren, wie sie dem wahren Gott auf eine ganz andre Art dienen sollten. Die Ermahnungen und Verweise der heiligen Väter hatten ihre Wirkung. Die lateinische Komödie verfiel immer mehr und mehr, und endlich machten ihr der Untergang des römischen Reichs und der Einfall der Barbaren den Garaus.

Wie die Bühne in Italien von den Zeiten dieser Veränderungen bis auf die Zeiten Karls des Großen beschaffen gewesen, davon ist kein einiges Denkmal auf uns gekommen. Man weiß, wieviel kostbare Handschriften vor Erfindung der Buchdruckerei verloren gegangen, und es ist daher nicht zu verwundern, daß keine von denjenigen übrig geblieben ist, die uns von dem, was auf den italienischen Theatern vorging, hätten Nachricht geben können. Gleichwohl kann man mit Grunde vermuten, daß von allen Schauspielen, welche bei den Römern bekannt waren, sich diejenigen mitten unter der Barbarei der auf den Verfall des Reichs folgenden Jahrhunderte am längsten werden erhalten haben, welche des Beistandes der schönen Wissenschaften am wenigsten bedurften. Und dieses waren die Spiele der Mimen und Pantomimen, ferner die Spiele der Seiltänzer auf den öffentlichen Märkten und die Bacchanalien, deren Andenken Italien noch bis jetzt zu der Zeit des Karnevals erneuert. Sollte es also wohl zu verwundern sein,

wenn diese Schauspiele noch einige von den Kleidungen und Spielen der alten Mimen und Pantomimen, von welchen wir keine Kenntnis mehr haben, auf uns gebracht hätten?

Wenn man heutzutage die Kleidung des Harlekins als eine neue Erfindung untersuchen wollte, so würde uns derjenige, der sie erdacht hat, der abgeschmackteste Mensch von der Welt zu sein scheinen. Die Kleidung des Harlekins ist niemals Mode und nirgends einer Nation eigen gewesen. Stückchen von roten, blauen, gelben und grünen Tuche, welche dreieckicht geschnitten und nach der Form eines Wamstes zusammengenähet sind; ein kleiner Hut, welcher den geschornen Kopf kaum bedeckt; kleine Schlurfen ohne Absätze und eine schwarze Larve, welche keine Augen hat, sondern bloß zwei kleine Löcher zum Durchsehen: was für eine närrische Erfindung!

Gleichwohl glaube ich über diese Kleidung gewisse Mutmaßungen zu haben, die man gegründet finden wird. Ich meine nämlich, daß ich Ursache habe, die Kleidung des Harlekins für die Kleidung derjenigen Mimen zu halten, welche mit geschornem Kopfe gingen, und die man planipedes nannte. Ich werde in meiner Vermutung durch folgende Stelle des Apulejus bestärkt: Quid enim si choragium thymelicum possiderem? num ex eo argumentarere, etiam uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo?*)

In dem einzigen Worte mimi centunculo ist die Kleidung des Harlekins ausgedrückt.

Es kommen noch einige andere Umstände bei der Kleidung des Harlekins vor, welche beweisen, daß er seinen Ursprung von den Kleidern der Mimen haben müsse. Zum Exempel seine Larve stellet uns jene alte Mimen vor, fuligine faciem obductos.

Die Gewohnheit mit geschornem Kopfe zu gehen, kömmt daher, weil sanniones mimum agebant rasis capitibus.**)

Und damit ganz und gar nichts fehle, so wollen wir noch

*) Apulejus in seiner „Schutzschrift".
**) *Voss. Inst. Poet.* l. II. § 4. cap. XXXII.

19. planipedes, Plattfüßler. — 20 ff. Quid ... centunculo? Denn wie, wenn ich die Garderobe eines Theatermusikers besäße? würdest du daraus schließen, ich pflegte mich auch des Talars eines Trauerspieldichters, des safranfarbigen Schleppkleides eines Schauspielers, des Lappenkleides eines Possenreißers zu bedienen? — 29. fuligine faciem obductos, das Gesicht mit Ruß überzogen. — 31. sanniones ... capitibus, die Possenreißer spielten die Posse mit geschorenen Köpfen.

diese Stelle betrachten: Planipes graece dicitur mimus, ideo autem latine planipes, quod actores planis pedibus, id est nudi proscenium introirent.*) Ist der untere Anzug des Harlekins nicht hiedurch angezeigt? Seine Füße sind bloß mit Leder umwickelt und ohne Absätze. Vom Kopf an bis auf die Füße ist also die Kleidung des Harlekins nichts anders als die Kleidung der Mimen bei den Lateinern.

Zweites Hauptstück.

Von der Bedeutung des Worts *zanni* und dem Ursprung der lateinischen Komödie.

Ich glaube von der Kleidung des Harlekins genung gesagt oder eigentlich hinlänglich bewiesen zu haben, daß die Kleidung der Mimen niemals in Italien verloren gegangen. Nun wird es nötig sein, zu untersuchen, ob der Charakter unsers Harlekins mit dem Charakter der Mimen übereinkömmt.

Ich schmeichle mir, zeigen zu können, daß beide einander nicht bloß ähnlich, sondern ganz und gar gleich und folglich ebendieselben sind. Und dieses wird meine Meinung um soviel mehr bestärken.

Den Harlekin und den Scapin nennt man in Italien zanni. Kein einziger guter italienischer Schriftsteller hat sie anders genennet.

In dem Wörterbuche der Crusca heißet es: Zannata, cosa da Zanni, cosa frivola. *Tacito del Davansati.* Und weiter 450: Mattacini o Zanni etc. che come gli antichi Osci e Atellani ancora oggi con goffissima lingua Bergamasca o Norcina etc. fanno l' arte del far ridere. *Canti Carnascialeschi.* E Zanni tutti siano Recitatori eccellenti e perfetti. Und

*) *Diomed.* lib. III.

1 ff. Planipes ... introirent, Ein Plattfüßler wird auf griechisch mimus genannt, lateinisch aber deshalb Plattfüßler, weil die Schauspieler mit platten, das heißt nackten Füßen in das Proscenium traten. — 23. Crusca (eigentlich: Kleie), die berühmteste italienische Sprachgesellschaft, die, seit 1582, noch jetzt besteht. — 23 f. Zannata ... frivola, Possenspiel, Possenreißersache, eine läppische Sache. — 25 ff. Mattacini oder Zanni, — welche, wie die alten Osker und Atellanen noch heute in der gröbsten Sprache von Bergamo oder Norcia die Kunst, Lachen zu erregen, betreiben. — 28. E Zanni ... perfetti, Und alle Possenreißer seien vorzügliche und vollkommene Deklamatoren.

anderwärts: Digrazia udite un pò che ciarleria insieme fanno que valenti Zanni. *Demetrio Falero volgarizato da Pier Segni Academico della Crusca:* ma tali cose hanno piu del Zanni.

Ich habe untersucht, woher der Name zanni seinen Ursprung haben könne, und ich glaube, daß die Veränderung des ersten Buchstabens die ganze Schwierigkeit dabei macht. Wir sehen, daß sich unsere Vorfahren sehr oft anstatt des s des z bedient haben. Man sagt Zmirne für Smirne. Alle Schriftsteller der italienischen Sprache, und selbst die angesehensten, haben zambuco für sambuco, zampogna für sampogna, zanna für sanna und so weiter gesagt.

Ich glaube also, wenn man anstatt zanni sanni sagte, so würde man nicht im geringsten mehr anstoßen. Sanna, sannae heißt in der lateinischen Sprache eine Spötterei, eine beißende Scherzrede, und sannio, sannionis ein Spötter, ein Lustigmacher.

Wenn man also den Harlekin und den Scapin sanni nennte, so würde man gar leicht einsehen, was dieses Wort sagen wolle, weil sannio nichts anders als einen Lustigmacher bedeutet. Und dieses ist auch in der That der Charakter dieser beiden Schauspieler, welche in unserer Komödie ausdrücklich dazu bestimmt sind, daß sie Lachen erregen sollen. Auch der Charakter der Mimen war nichts anders, welches durch folgende Stelle des Cicero bekräftiget wird:*) Quid enim potest tam ridiculum quam sannio esse, qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso? Es ist gewiß kein Mensch, der in diesen Worten unsern Harlekin nicht nach dem Leben geschildert finden sollte. Herr Menage hat in seinem etymologischen Wörterbuche anfangs sehr gute Gedanken gehabt; hernach aber hat er seine Meinung geändert und sehr unrecht daran gethan.

Er sagt, dieser italienische Name komme von dem barbarogriechischen Worte zannos her. Er bestärkt sich in seiner Vermutung durch das Ansehen des Salmasius und führt eine Stelle

*) *Cicero* lib. II. n. 61 *De oratore.* [Vom Redner.]

1 f. Digrazia ... Zanni, Mit Gunst, höret ein wenig, welches Geschwätz zusammen diese tapferen Possenreißer verführen. — 2 ff. Demetrio Falero ... Zanni, Demetrius Phalereus, übersetzt von Peter Segni, Akademiker der Crusca: Aber solche Sachen gehören mehr den Possenreißern. — 11. sambuco, Holunder. — 24 ff. Quid ... ipso? Denn was kann lächerlicher sein als ein Possenreißer, dessen Gesicht, Gebärdenspiel, Nachahmung der Bewegungen, Stimme, kurz sein ganzer Leib belacht wird?

aus dem Nonius Marcellus an, die ich gleichfalls anführen will. Hier ist sie: Sanniones dicuntur a sannis qui sunt in dictis fatui et in moribus et in schemis, quos moros vocant Graeci; und hierauf fügt er noch den halben Vers aus dem Terenz hinzu: Solus sannio servat domi.*) Ich will über diese Anführung aus dem Terenz eine kleine Anmerkung machen, und wenn ich mich nicht irre, so kann sie nur in einer etwas entfernten Bedeutung zu unserer Sache dienen. Solus sannio servat domi. Sannio ist der eigentümliche Name eines Knechts in dieser Komödie, und insoweit kann er uns zu nichts dienen; aber nach der Bedeutung des Worts kann er uns sehr viel dienen. Wenn sannio einen spaßhaften, drollichten, komischen Menschen bedeutet, so ist es gleich das, was wir suchen; und er kann auch in der That nach der Stelle des Cicero unmöglich etwas anders bedeuten.

Sowohl in Frankreich als in Italien charakterisiert man gleichfalls die Personen durch ihre Namen; zum Exempel le divertissant, le plaisantin, und in Italien il trastullo, welche alle, in dem einen Lande sowohl als in dem andern, die Lustigmacher der niedrigen Komödie sind. Nachdem Herr Menage verschiedene Stellen aus griechischen Verfassern, die aber in weit neuern Zeiten gelebt haben, angeführet, und welche Stellen ich deswegen hier nicht wieder anführen will, weil ich kein Griechisch verstehe, so führt er auch die Stelle aus dem Nonius Marcellus und aus dem Cicero an, die ich eben angeführt habe. Kann man nunmehr noch einen Augenblick zweifeln, daß zanni von sannio komme? Auch Vossius berechtiget uns, es zu glauben.**)

Diesem ohngeachtet hat Herr Menage seine Meinung geändert, und zwar zufolge eines Briefes des Herrn Carlo Dati, eines berühmten Mitgliedes der Crusca, welcher seiner Meinung nicht war, sondern dem Namen zanni eine ganz andere Ableitung gab. Herr Menage hat seine Höflichkeit gegen die Italiener allzu weit getrieben; ich weiß, daß er mit den Gelehrten in Italien in einem großen Briefwechsel stand; ich weiß auch, daß er ihnen viele Verbindlichkeit

*) *Terentius* in *Eunucho*.

**) *Vossius Institutione Poetica*, lib. II. cap. 32. §. 4: Sanniones mimum agebant rasis capitibus; et cap. 31. §. 6. sub fine: aliqua modulati sannionum instar obvium quemque atque id stantes irridebant.

2 f. Sanniones ... Graeci, Possenreißer heißen von den Possen diejenigen, welche in Reden, Charakter und Tracht abgeschmackt sind, und die Griechen Narren nennen. — 5. Solus sannio servat domi, Nur der Possenreißer hält Haus.

hatte, weil er durch die Beiträge der gelehrtesten damals lebenden Mitglieder der Crusca alle seine Werke, die er über diese Sprache geschrieben hatte, vollkommen machte, teils in Ansehung der Übersetzung einiger der schönsten Stücke unserer Poeten, teils in Ansehung seines Buchs von dem Ursprunge der italienischen Sprache: aber mußte er deswegen die Schmeichelei bis zur Verleugnung der Wahrheit und seiner Meinung treiben? Ich für mein Teil bin völlig überzeugt, daß sich Herr Carlo Dati in der Abstammung des Worts zanni betrogen habe. Ich will den ganzen italienischen Brief des Herrn Dati, so wie ihn Menage angeführt hat, aus zwei Ursachen nicht anführen: erstlich, weil es für diejenigen unnötig sein würde, welche das etymologische Wörterbuch des Menage kennen, und zum andern, weil ich diejenigen verdrießlich machen würde, welche kein Italienisch verstehen. Ich will bloß die Meinung des italienischen Verfassers und die Gründe herausziehen, durch die er zeigen will, daß zanni weder von dem griechischen zannos, noch von dem lateinischen sannio herkomme.

Herr Dati behauptet, zanni bedeute nichts anders als Gioanni, weil man in der toskanischen Sprache dieses Wort durch Gianni verkürzt ausspreche. Er sagt, es wären die Longobarden gewesen, welche den Namen Gianni in Zanni verändert hätten, weil sie in ihrer verworrenen Sprache anstatt Gian Carlo, Giam Piero zu sagen pflegten Zancarlo, Zampiero. Wenn diese Verstümmlung von den Longobarden gekommen wäre, so würden die florentinischen Poeten und die guten Mitglieder der Crusca die Barbarei eines so lächerlichen longobardischen Worts wohl nicht angenommen haben. Ist es wohl wahrscheinlich, daß Bernardo Davanzati, Pier Segni und die Canti Carnascialeschi, die ich zu Anfange dieses Hauptstücks angezogen habe, Zanni anstatt Gianni würden gesetzt haben? Ich kenne die Akademie zu Florenz aus allen Werken, die uns die Denkungsart der Herren Florentiner in solchen Dingen lehren können.

Wir wissen, was sie von dem Grafen Baldassar Castiglioni geurteilt haben, welcher in dem Briefe und in dem ersten Buche seines „Hofmannes“ von sich gesagt hatte, er habe in lingua commune Italiana und nicht in lingua Toscana geschrieben.

Auch kennet man die Schriften, welche die Glieder der Crusca bei Gelegenheit des Streits über den Gesang des Annibal Caro: Venite à l’ombra de bei gigli d’ oro etc., wider den Castelvetro

ausgefertiget, und worinnen Tasso selbst nebst noch vielen andern nicht verschont geblieben.

Alle diese Schriften der florentinischen Akademie hatten keine andere Absicht, als die florentinische Sprache fest zu erhalten und gewisse lombardische Worte davon auszuschließen, welche durch ganz Italien im Gebrauch sind.

Wie hat nun Herr Menage, welcher dieses alles notwendig wissen mußte und auch alle diese Werke gelesen hatte, weil sie ihm bei seiner Arbeit über die italienische Sprache unentbehrlich waren, sich überreden können, daß die Glieder der Crusca ein von beiden Lombardeien so verderbtes Wort angenommen hätten?

Bernardo Davanzati sagt in der eben angeführten Stelle, daß gli zanni Schauspieler wären, welche die Kunst besitzen, con lingua Bergamasca o Norcina zum Lachen zu bewegen. Es gab also im Toskanischen, und wie er versichert, noch zu seinen Zeiten solche zanni, welche nicht Bergamaskisch, das ist, nicht die Sprache einer Stadt in der Lombardei, sondern die Sprache von Norcia redeten, welches eine Stadt nicht weit von dem Toskanischen ist. Warum wurden nun von den Toskanern die zanni nicht Gianni genannt? Weil, wie ich glaube, die Toskaner selbst dieses Wort zuerst verfälscht und den Buchstaben s in z verwandelt haben. Ihre Nachkommen sind ihnen darinne gefolgt, und ganz Italien hat ein Gleiches gethan, anstatt daß die Veränderung des Buchstabens g in den Buchstaben z eine der Lombardei eigentümliche Verfälschung ist, welche die Toskaner allezeit gemißbilliget haben. Sie haben wohl zanni anstatt sanni sagen können, niemals aber werden sie zanni anstatt Gioanni gesagt haben oder noch sagen. Der Name Gioanni mag in Italien so verächtlich und lächerlich geworden sein, als es Herr Carlo Dati nur immer will, er kann daraus doch noch nicht schließen, daß die Toskaner die Aussprache desselben verändert haben.

Della Casa, dessen burleske Gedichte Herr Carlo Dati anführt, findet zwar das Wort Gioanni unedel, allein er sagt nichts, was die geringste Beziehung auf die theatralischen zanni haben könne. Der arme Name Johann hat ein gleiches Unglück in Frankreich gehabt, und man weiß weder wie, noch warum. Kann man wohl mit Gewißheit die Ursache angeben, warum man in Frankreich einen albernen Gimpel einen Nikodemus nennt?

37 f. Vgl. H. L. Wagner (Nat.-Litt. Bd. 80, S. 309 f.). Goethe XII, S. 79, V. 2022.

Hauteroche nennt in seinem Lustspiele „Die Trauer“ eine alberne Person, die er darin einführt, Nikodemus, und vielleicht war er der erste, welcher diesen Namen auf das Theater brachte und dadurch Gelegenheit gab, daß die Anwendung desselben zu einem Sprichworte wurde. Herr Dati stützt sich auf eine gleiche Gedanke und sagt, es könne leicht sein, daß einer von den ersten Harlekins Gioanni geheißen habe, und daß hernach alle folgende Harlekins diesen Namen behalten hätten. Es sei; aber alsdenn würden die Toskaner, deren Harlekins die schlechte Sprache von Norcia redeten, ihn nicht Zanni sondern Gianni genennt haben. Und noch über dieses, warum hat denn keiner von denjenigen, welche in der Lombardei die Rolle des Harlekins gespielt, diesen Namen behalten? In dem ganzen „Theater“ des Flaminio Scala, welches der erste ist, der uns gedruckte Entwürfe geliefert hat, finden wir nichts als Arlechino, Pedrolino, Buratino, und nach ihm Frittelino, Bertolino, Trufaldino, Trivelino und eine Menge andre. Der Mutmaßung des Hrn. Carlo Dati widersprechen also die Regeln der guten Aussprache und alle Denkmäler, die uns von der alten Komödie übrig geblieben sind.

Sonst beruft sich Dati noch auf das Ansehen des Varchi, welcher in seinem Buche Hercolano anstatt Zanni Gianni gesagt habe. Hierdurch ward ich anfangs ein wenig betroffen; nicht zwar, weil mich das Ansehen des Varchi meine Meinung zu ändern hätte bewegen können, sondern weil ich mich nicht erinnerte, es bei der ganz neuern Durchlesung des Hercolano angemerkt zu haben; wenn ich anstatt Zanni Gianni gefunden hätte, so würde ich es schwerlich so unachtsam vorbeigelassen haben. Ich wollte also die Wahrheit dieses Vorgebens ergründen und lief sogleich das Hercolano del Varchi aufs neue durch. Wenn er von den Diminutivis der eigentümlichen Nennwörter handelt, sagt er (auf der 256. Seite der Ausgabe von 1570), daß der Name Giovanni folgende Diminutiva habe: Giovannino, Giannino, Gianni und Nanni. Hierwider ist nicht das Geringste einzuwenden: Gianni ist ein Diminutivum von Giovanni; allein ist denn hier die Rede von dem Beinamen des Harlekins, zanni? Wenn er auf dieses unser zanni kömmt, so sagt er auf der 259. Seite: Ma se alle conghietture si puo prestar fede e anche parte alla sperienza,

5. Eine gleiche Gedanke, vgl. Schnorr, Archiv XIV, 51, Anm. 3, welche hiernach zu berichtigen.

credo che i nostri zanni facciano piu ridere che i loro mimi non facevano, e che le comedie del Ruzante di Padova cosi contadine avanzino quelle che della città d' Attella si chiamavano Attellane.

Meine Ausgabe des Hercolano ist die erste vom Jahre 1570. Ich wollte auch die andre von 1580 nachsehen und fand auf der 216. Seite ebendieselben angeführten Worte, in welchen das zanni sehr deutlich gedruckt war.

Ich kann es also nicht begreifen, woher es Herr Carlo Dati haben muß, daß Varchi Gianni anstatt zanni sage.

Nachdem Herr Menage den Brief des Dati beigebracht, fügt er auch noch eine spanische Stelle aus dem Covaruvias hinzu. Ich will sie nicht ganz, sondern nur zwei Zeilen daraus anführen, welche, sollte ich meinen, der üblen Partei, die Herr Menage ergriffen, so wenig günstig sind, daß sie dieselbe vielmehr gänzlich vernichten. Covaruvias, ein spanischer Schriftsteller, sagt in seinem „Kastilianischen Sprachschatze", indem er von den Marktschreiern redet: y acostumbran a traer con sigo un Sane que es como en Espana el Bobo Juan.

Herr Menage glaubt, daß dieses genug sei, die Meinung des Hrn. Carlo Dati zu beweisen; allein er betriegt sich sehr. Ich meinesteils glaube, daß der gelehrte spanische Schriftsteller es sehr wohl mochte untersucht haben, woher der Name zanni komme, und daß er überzeugt gewesen, er komme von sannio, weswegen er ihn auch mit einem s, Sane, und nicht mit einem z geschrieben, welches er sonst wohl würde gethan haben.

Herr Carlo Dati führt auch eine Stelle aus einem Buche an, welches in der Schreibart des Merlin Coccai abgefaßt ist, wo der Verfasser, indem er von einem sagen will, daß er die Rolle des zanni in der Komödie gespielt habe, sagt: fecerat Joannem. Wenn der unbekannte Verfasser dieser Narrenspossen nur ein klein wenig Ansehen hätte, so wollte ich seine Anführung noch hingehen lassen; allein wie kann man solch elendes Latein in ebenderselben Sache dem entgegensetzen, was Cicero mit so genauen und deutlichen Worten lehret. Wahrhaftig, Herr Dati nimmt zu Behauptung seiner Meinung seine Zuflucht zu sehr schwachen Stützen. Ich will hiervon nichts mehr sagen und glaube ohne Gefahr schließen zu können, daß Herr Menage anfangs völlig recht gehabt, hernach

12. Covaruvias, vgl. III, 2, S. 289, Z. 19.

aber sich hat verführen lassen. Zanni kömmt also ohne allen Zweifel von sannio, und sannio war, wie Cicero sagt, ein Mime, welcher mit dem Munde und mit dem Gesichte, mit den Bewegungen, mit der Stimme und mit dem ganzen Körper die Zuschauer zum Lachen bewegte.

Aus dem also, was man in diesem und dem vorhergehenden Hauptstücke gesagt hat, erhellet deutlich, daß eine Art von der lateinischen Komödie sich in Italien beständig fortgepflanzt habe und noch bis jetzt unter dem Namen der italienischen Komödie bestehe; anstatt daß andere Nationen lange Zeit ohne alle Komödie gewesen, und daß diejenigen Komödien, welche sie jetzt haben, nichts als Nachahmungen der ernsthaften Komödien der Lateiner sind, sich aber nicht rühmen können, ihren Ursprung unmittelbar aus der Komödie der Lateiner genommen zu haben.

Drittes Hauptstück.

Von welcher Zeit die italienische Komödie eine Gestalt gewonnen und warum sie *ars histrionatus* geneynet worden.

Wir wissen aus dem Zeugnisse des Cassiodors,*) im zwanzigsten Briefe, daß zu Zeiten des Theodoricus das Theater in Italien noch bestand. Cassiodor starb gegen das Jahr 560. Wenn also in dem sechsten Jahrhunderte nach Christi Geburt die Spiele der Mimen und Pantomimen noch blühten, so ist zu vermuten, daß sie ihr Ansehen bei den italienischen Völkern beständig erhielten und bloß den verschiedenen Veränderungen ausgesetzt waren, welche sich in den Sitten und in dem Geschmacke dieser Völker äußerten. So viel ist wenigstens gewiß, daß der h. Thomas Aquinas, welcher um 1280 lebte, von der Komödie seiner Zeit als von einem Schauspiele redet, welches viele Jahrhunderte vor ihm im Schwange gewesen.

Zu den Zeiten des Thomas Aquinas war in Italien nicht der geringste abgöttische Dienst mehr übrig; die christliche Religion war die einzige und hatte aufs höchste nichts als Ketzereien zu bestreiten. Da also die Spiele und Schauspiele der Lateiner untergegangen waren, so mußte die Komödie seiner Zeit notwendig von Christen aufgeführt werden, und an diesem Umstande darf man nicht im geringsten zweifeln, weil der h. Thomas aus keiner

*) Constituatur a vobis prasini pantomimus; quatenus sumtum, quem pro spectaculo civitatis impendimus, electis contulisse videamur. *Cass.* Lib. I. Epist. XX.

andern Absicht davon redet, als zu untersuchen, ob man diese Kunst ohne Sünde treiben könne.

Sobald man einmal überzeugt ist, daß das Theater in Italien bis auf die Zeiten des h. Thomas von den Nachfolgern der alten Mimen besetzt gewesen, sobald darf man sich auch gar nicht mehr wundern, wenn man sieht, daß verschiedne von ihren Kleidungen und Personen auf dem Theater beibehalten werden.

Zu den Zeiten der Römer wurden sie von Ungläubigen aufgeführt, hernach aber, als sich diese Spiele nach den Regeln der christlichen Religion so bequemet hatten, daß sie konnten geduldet werden, von Christen. Wenn sich aber eigentlich diese Veränderung ereignet hat, will ich nicht zu bestimmen wagen, und ich glaube auch nicht, daß es jemand wird bestimmen können. Überhaupt aber kann man wohl so viel versichern, daß sich diese Veränderung nach und nach, sowie die christliche Religion die Oberhand gewann, werde zugetragen haben.

Um dasjenige, was ich jetzt gesagt habe, noch mehr aufzuklären, wird es nicht undienlich sein, anzumerken, daß der Thomas Aquinas die Komödie seiner Zeit allezeit artem histrionatus, sowie die, welche sie spielten, histriones nennt, und zu untersuchen, warum er sie nicht comoediam oder comoedos nennt. Es wird nicht schwer fallen, eine Ursache hiervon anzugeben, wenn man sich erinnert, daß es bei den Römern, wie wir oben gesagt haben, verschiedne Arten von Komödien gegeben: ernsthafte und regelmäßige Komödien, wie die Stücke des Plautus und Terenz ꝛc., welche den Namen der Komödien vorzüglicherweise behielten, und Komödien, welche der Schwänke und Possen fähiger waren, worunter besonders diejenigen gehörten, welche die Römer Atellanae hießen, weil sie dieselben von dem Theater der Stadt Atella erborgt hatten. Diese Spiele wurden vor alters auch Komödien genannt, allein sie verloren diesen Namen, und zwar auf folgende Art. Weil die Spiele der Mimen und Pantomimen, welche anfangs in nichts als in Tänzen und Stellungen bestanden, zu ihrer Unterstützung endlich der Sprache bedurften, so fielen diese Schauspieler, welche man histriones nannte, auf die Vorstellung solcher Komödien, welche ihrem Charakter am gemäßesten waren; und weil sie keine andere hierzu dienlicher fanden als die atellanischen, so wurden diese Stücke, nachdem sie in ihre Hände gefallen, nicht mehr Komödien genennt. Der h. Thomas hat sich

also der Ausdrücke histriones und histrionatus ars mit Grund bedient, wenn er von den Komödien und den Komödianten seiner Zeit redet, weil diejenigen Spiele, die sich in Italien bis auf das Jahrhundert dieses Lehrers fortgepflanzt hatten, in der That diejenigen Spiele waren, die von den Mimen, welche man Histrionen nannte, aufgeführet wurden; und diese Ausdrücke des Aquinas, die er nicht ohne Vorsatz gebraucht hat, sind ein neuer Beweis für meine Mutmaßung. Wenn die französische Komödie, so wie sie jetzt gespielt wird, zu den Zeiten des Aquinas geherrscht hätte, so würde er sie gewiß nicht unter dem Namen histrionatus ars mit begriffen haben, und er würde die französischen Komödianten nicht histriones, sondern comoedos, und die Stücken, welche sie spielten, comoedias genennt haben. Eben dieses kann man von der geschriebenen italienischen Komödie, von der ich hernach reden will, sagen, welche, weil sie keinen Harlekin zuläßt und eine Nachahmung der guten Komödien der Lateiner ist, gleichfalls nicht histrionatus ars kann genennt werden. Ob nun aber schon Thomas Aquinas die Komödianten seiner Zeit histriones nennt, weil sie von den alten Mimen abstammten, und weil ihre Spiele denjenigen ähnlicher waren, welche ehedem von den Mimen, als denen, welche von den comoedis aufgeführt wurden, so enthielten sich doch diese histriones, weil sie Christen geworden waren, alles dessen, was ihre Spiele ärgerlich machen konnte. Thomas Aquinas fällt daher ein ganz ander Urteil von ihnen, als die Väter der ersten Jahrhunderte von den Histrionen ihrer Zeit gefällt hatten. Wenn diese Väter von den regelmäßigen Komödien der Heiden sprachen, so sagten sie: Comoediae et tragoediae horum meliora poëmata.*) Et haec sunt scenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae.**) Wenn aber von den Spielen der Histrionen die Rede war, so eiferten sie sehr heftig wider die darin herrschenden Mißbräuche: Histrionum impudicissimi motus quid aliud nisi libidines docent et instigant. — — Histrionum impudici gestus, in quibus infames feminas imitantur libidinesque, quas saltando exponunt, docent.***)

Allein der h. Thomas ersahe aus den Spielen der Histrionen seiner Zeit, daß sie von diesen schändlichen Ausschweifungen

*) *Tert.*, *De spect.*
**) *S. August.*, *De civit.* lib. 2. cap. 8.
***) *Lact.* lib. 6. *Divin. Institut.* cap. 20.

frei sein könnten, und drückt sich daher, wenn er untersucht, ob die Profession der Histrionen als erlaubt angesehen werden könne, folgendergestalt aus: Ludus, sicut dictum est supra, est necessarius ad conversationem vitae humanae; ad omnia autem, quae sunt utilia conversationi humanae deputari possunt aliqua officia licita, et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, id est, non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis, unde illi, qui moderate eis subveniunt, non peccant, sed juste faciunt mercedem ministerii eorum eis tribuendo. Et licet D. August. *super Joan.* dicat, quod donare res suas histrionibus, vitium est immane, hoc intelligi debet de illis, qui dant histrionibus, qui in ludo utuntur illicitis, vel de illis, qui superflue sua in tales consumunt, non de illis histrionibus, qui moderate ludo utuntur.*) Diese letzte Worte des heiligen Thomas zeigen deutlich, daß es zu seiner Zeit Histrionen gegeben, qui moderate ludo utebantur.

Der h. Antoninus, welcher eben diese Frage untersucht hat, bedient sich des Ansehens des h. Thomas, um sie der Meinung dieses Lehrers gemäß zu unterscheiden. **) Histrionatus ars, quia deservit humanae recreationi, quae necessaria est vitae hominis secundum *D. Thom.* 2. 2, Quaest. 165. art. 3. in *Resp. ad* 3., de se non est illicita, unde et de illa arte vivere non est prohibitum, ita tamen, quod fiat observatis debitis circumstantiis locorum, temporum et personarum; non enim decet clericum talia exercere. *De consec.* dist. 5: Non oportet nec in Ecclesia, nec tempore poenitentiae, ut quadragesimae.

Es bestärkt uns daher alles in der Meinung, die wir angenommen haben, daß die italienische Komödie zu den Zeiten des h. Thomas ihren Ursprung von den Spielen der alten Mimen hergeleitet. Seit der Zeit sind die Rollen des Harlekins und der andern Mimen, die das italienische Theater besetzt hielten, noch weit mehr gereiniget worden, so daß sie ganz und gar nichts haben, was dem Wohlstande zuwiderlaufe.

*) *Divus Thomas,* 2. 2, quaest. 168. art. 3. *in Responsione ad tertium.*
**) *Sanct. Antoninus in 3. parte suae Summae* tit. 3, cap. 4. sect. 12.

Die italienischen Komödien des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts gaben dem Harlekin den Charakter eines Tölpels, eines Vielfraßes und eines boshaften Schalks, indem sie ihm auf eine sinnreiche Art die Bewegungen und die Spiele der Mimen ließen. Weil aber alles mit der Zeit vollkommen wird, so haben ihm die französischen Schriftsteller, welche für unsere Vorfahren auf der italienischen Bühne in Paris Stücke verfertigten, Witz gegeben und ihn oft ganz gelehrt reden lassen. Seit kurzen aber hat ihn ein berühmter Verfasser mit allgemeinem Beifall moralisieren lassen, und ich weiß nicht, was unsere Nachkommen davon denken, und was diese ihm für einen neuen Charakter beilegen werden.

Viertes Hauptstück.

Was für eine Art von Komödie bei den Komödianten des zehnten, elften und zwölften Jahrhunderts üblich gewesen. Die geschriebene Komödie des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Die Tragödien und Komödien des sechzehnten Jahrhunderts.

Das, was man in dem vorhergehenden Hauptstücke gesagt hat, um zu erweisen, daß die Mimen beständig im Besitze des italienischen Theaters geblieben sind, kann uns behilflich sein, zu entdecken, was für eine Art von Komödien sie in den Jahrhunderten vorstellten, welche vor dem funfzehnten vorhergingen.

Weil die alten Mimen die atellanischen Komödien, welches die Possenspiele der Lateiner waren, angenommen hatten, so ist es wahrscheinlich, daß die neuen Mimen viel mehr diese Art von Stücken als die regelmäßigen Komödien des Terenz und Plautus nachahmten, und daß sie diese Art von Possenspielen ohne Zweifel aus dem Stegreife spielten.

Wir finden das Spielen aus dem Stegreife auf unserm Theater; aber wie mag es wohl auf demselben sein eingeführt worden? Da wir sehen, daß es bei den Nachfolgern der alten Mimen im Gebrauch ist, ist es nicht ganz natürlich, zu vermuten, es müsse bei ihnen ein altes Herkommen sein, eine Art von Komödie aus dem Stegreife zu spielen, die des Extemporierens fähig sei, und deren Anmut und Lebhaftigkeit durch dasselbe vermehret werde? Es ist zwar wahr, daß die Entwürfe dieser

alten Stücke, die wir im Italienischen scenarii nennen, nicht bis auf uns gekommen sind. Ich besitze einen, welcher ungefähr hundert Jahr alt ist; allein man kann nicht daraus klug werden, weil jede Scene nicht mehr als drei oder vier Worte enthält. Die Barbarei der Jahrhunderte vor dem vierzehnten war ganz und gar nicht geschickt, Komödien nach Art des Plautus und Terenz hervorzubringen, welche nicht eher als gegen das Jahr 1300 wieder hervorgezogen wurden; denn ich bin gewiß überzeugt, daß man schon vor der Erfindung der Druckerei regelmäßige Stücke verfertiget hat, und folglich lange Zeit vor den gedruckten Ausgaben, die man uns davon geliefert hat. So ward z. E. die Floriana zum erstenmale 1523 gedruckt, allein der Titel des zweiten Drucks von 1526 lehret uns, daß sie lange Zeit vorher verfertiget worden: Comedia antica heißt es auf demselben, emendata col Exemplare del proprio Autore in terza Rima.

Ich vermute, daß diese Komödie wenigstens hundert Jahr vor Erfindung der Druckerei erschienen sei, und vielleicht wohl gar zu den Zeiten, in welchen Dantes lebte. Es ist unwidersprechlich, daß die Sprache dieser Komödie weit rauher ist als die Sprache des Dantes; sie ist in terza rima geschrieben, mit untermischten Strophen von acht elfsilbigen Versen und andern Strophen aus kleinen Versen nach Art der alten Ballate Carnascialesche der Stadt Florenz. Nun aber kann diese Art, eine Komödie abzufassen, aus dem funfzehnten Jahrhunderte nicht sein, und die Komödie Floriana kann daher schwerlich später als gegen 1400 sein verfertiget worden.

Die Calandra di Bernardo Divitio da Bibiena, poi Cardinale, ist gleichfalls 1523 gedruckt, obgleich der Druck des Exemplars, welches sich in der Bibliothek des Vatikans befindet, nach dem Verzeichnisse des Allatius von 1524 ist. Allein ich kann mich in diesem Punkte unmöglich irren, weil ich selbst den Druck von 1523 unter meinem Vorrate besitze.

Die Calandra ist in Prose und einer zierlichen Schreibart abgefaßt. Der Kardinal Bibiena starb im Jahre 1520, und ich bin gewiß überzeugt, daß es ein Werk seiner ersten Jugend gewesen sei; denn er gelangte gar bald zu wichtigen Bedienungen, welche ihm keine Zeit übrig ließen, sich mit solchen Beschäftigungen abzugeben. Ich vermute also, daß er diese Komödie zum spätesten gegen das Jahr 1490 geschrieben habe, zu welcher Zeit er Sekretär

des Laurentius de Medicis war, der ihm die Aufsicht über den jungen Kardinal Johann de Medicis, seinen Sohn, aufgetragen hatte. Indem uns der Kardinal Bibiena in dem „Vorredner“ zu seinem Stücke die Ursachen anzeigt, derenwegen er es in Prose geschrieben, so sagt er zugleich deutlich, daß es vor ihm verschiedene Komödien gegeben habe, welche in italienischen Versen oder auch wohl gar in lateinischen geschrieben gewesen. Ein Gleiches lehrt uns auch das Verzeichnis des Allatius, und gleichwohl giebt man der „Calandra“ die Ehre, sie die erste von unsern Komödien zu nennen. Alle übrigen, die in dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte geschrieben sind, werden von einigen italienischen Schriftstellern in die Klasse der Possenspiele gesetzt. Ich weiß nicht, ob sie recht haben.

Seit 1300 bis 1500 gewann die italienische Sprache eine schönere Gestalt. Dantes fing an, und Petrarca, Boccaccio und andere gaben ihr eine weit größere Vollkommenheit. Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts beehrten verschiedene große Männer Italien mit einer Menge von Werken, und die, welche für das Theater gemacht wurden, glänzten ungemein. Die Calandra del Cardinal Bibiena wird als die erste Komödie angeführt.

Kurze Zeit nach dem Abdrucke der „Calandra“ erschienen die vier Komödien des Ariost, die er anfangs in Prose schrieb, hernachmals aber in Verse brachte. Was die „Scholastica“ anbelangt, welches seine fünfte ist, so verfertigte er sie gleich anfangs in Versen, allein er hinterließ sie unvollkommen, und nach seinem Tode brachte sie sein Bruder zustande.

Zu eben der Zeit gab Gio. Giorgio Trissino sein Lustspiel I Similimi heraus, welches in Versen abgefaßt ist. Diesen zwei geschickten Männern folgte eine große Anzahl von Dichtern, welche vortreffliche Komödien, teils in Prosa teils in Versen verfertigten, und von welchen man mein Verzeichnis nachsehen kann.*)

Man muß hierbei anmerken, daß, obgleich verschiedne dieser Komödien in Prose geschrieben sind, sie dem ohngeachtet doch hochgeachtet werden.

Die Stücke des Firenzuola, des Salviati, des Domenichi, des Lorenzino de Medici, des Ambra und verschiedne andere werden als klassische Schriften wegen der Reinigkeit der Sprache betrachtet.

*) Ich will aus diesem Verzeichnisse, welches in eben diesem Teile der Geschichte der italienischen Bühne vorkömmt, ein andermal die vornehmsten anführen. — Übersetzer.

Alle diese Schriftsteller und eine große Anzahl andrer, welche gute Lustspiele verfertiget haben, haben alles, was uns die Lateiner hinterlassen, entweder in die italienische Sprache übersetzt oder doch nachgeahmt und dadurch genugsam gezeigt, daß die Söhne die Kunst ihrer Väter gar nicht vergessen hatten, wie es sich Herr d'Aubignac eingebildet hat.

Ebenso verhält es sich mit der Tragödie. Trissino gab zuerst seine „Sophonisbe“ und zu eben der Zeit Rucellai seine „Rosmonda“ heraus.

Man kann es nicht ohne Erstaunen bemerken, wie vollkommen die dramatischen Gedichte der Italiener gleich von ihrer ersten Geburt an waren. Es ist wahr, die Beispiele der Griechen und Lateiner bewahrten sie vor den Fehltritten, die sie in ihren ersten Versuchen hätten begehen können.

Alle, die auf den Trissino und Rucellai gefolgt sind, haben sich es niemals in den Sinn kommen lassen, Tragödien in Prosa oder in drei Aufzügen zu verfertigen, in welchen das Erhabene und Possenhafte vermischt wäre, wie Herr d'Aubignac sagt, sondern lauter Tragödien in Versen und fünf Aufzügen, und zwar fast alle mit Chören.

Alle diese Tragödien folgen den vorgeschriebenen Regeln so genau, daß man ihren Verfassern fast vorwerfen sollte, sie hätten sich allzu sklavisch daran gebunden und die griechischen Originale allzu buchstäblich nachgeahmet. Daher ist es auch gekommen, daß man die ohngefähr von 1500 bis 1600 verfertigten Tragödien in Italien für allzu grausam gehalten und kein Vergnügen daran gefunden hat. Endlich machte das allzu weit getriebne Schreckliche den Italienern ein solches Schauspiel ekel; denn die Poeten begnügten sich nicht damit, daß sie die Söhne ihre Mütter und die Väter ihre Kinder umbringen ließen: die Urnen, worinne die Glieder dieser ermordeten Kinder aufbehalten waren, wurden sogar auf die Scene gebracht, aus welchen man Stück vor Stück alles herauszog, um es die Zuschauer sehen zu lassen.

Die italienische Tragödie hätte sich sehr leicht in diesem Stücke bessern können, so wie es bei andern Nationen geschehen ist, allein es wurde ihr die Zeit dazu nicht gelassen; sie fiel nicht allein aus eben dieser Ursache, sondern sie verschwand auch ganz und gar bei dem Verfalle der schönen Wissenschaften in Italien.

Fünftes Hauptstück.

Was für eine Art von Komödien bei den Schauspielern zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts im Gebrauche war. Verfall der schönen Wissenschaften in Italien. Verschlimmerung der guten Tragödie und guten Komödie.

Obgleich die regelmäßige Komödie seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Italien wieder zum Vorscheine zu kommen angefangen hatte, so gaben dennoch diejenigen, welche die Profession der Schauspieler trieben, ihre alten Stücke deswegen nicht auf, sondern fuhren fort, aus dem Stegreife zu spielen. Ich habe die Beweise hiervon in meiner Sammlung an den teils gedruckten, teils geschriebenen Entwürfen solcher Stücke. Allein seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, als es Italien allen Nationen in den schönen Wissenschaften zuvorthat, stiftete die Nacheiferung und der Geschmack an den Wissenschaften verschiedne gelehrte Gesellschaften, und viele von den Gliedern derselben versuchten, es sei nun zum Zeitvertreibe oder in der Absicht, das Publikum an eine regelmäßigere Art von Schauspielen zu gewöhnen, die geschriebnen Komödien der besten Schriftsteller, so wie sie nach und nach zum Vorschein kamen, aufzuführen. Die gemeinen Komödianten aber nahmen sich wohl in acht, ein Gleiches zu wagen, und sie würden auch gewiß Mühe und Zeit dabei verloren haben.

Flaminio Scala, genannt Flavio, welches ein berühmter Komödiant und das Haupt einer Bande war, spielte keine andre Komödien als die, welche vor ihm beständig auf dem Theater gewesen waren, nämlich Fabeln aus dem Stegreife mit unserm Harlekin, und dieses zwar zu einer Zeit, da die Mitglieder der Akademieen die regelmäßigen Komödien aufführten, welche in Italien seit einem Jahrhunderte zum Vorschein gekommen waren. Eben dieser Flaminio Scala ließ im Jahr 1611 sein „Theater“ drucken, worinne er ohne alle Abwechslung der Reden bloße Entwürfe von seinen Stücken giebt, die zwar nicht so gar kurz sind als diejenigen, die wir noch brauchen und hinter den Scenen, während dem Stücke, zur Nachricht für die spielenden Personen, anschlagen, aber auch nicht so weitläuftig, daß man sich den geringsten Begriff von dem Gespräche daraus machen könne. Sie merken bloß und allein das an, was der Schauspieler auf der Scene zu thun hat, die Handlung, auf die es ankömmt, und weiter nichts.

Flaminio Scala war der erste, welcher Entwürfe zu Komödien verfertigte und sie drucken ließ. Die Einrichtung seiner Fabeln ist sehr schwach, und ich wollte fast sagen schlecht; überhaupt aber ist der größte Teil derselben ärgerlich. Da ihm aber dennoch das Verdienst der Erfindung gehörte, so erwarb er sich auch die Lobsprüche der besten Poeten seiner Zeit, deren Sonette vor seinem Buch befindlich sind, und die diesen Verfasser bis auf die höchste Staffel der Ehren in seiner Gattung erheben, weil er die besten Komödien, die man noch jemals gesehen, auf den Schauplatz gebracht habe.

Man wird sich hoffentlich nicht einbilden, daß diese geschickten Leute durch die großen Lobsprüche, welche sie dem Flaminio Scala erteilten, ihn über die vortrefflichen Schriftsteller haben hinaus setzen wollen, welche zu den Zeiten dieses Komödianten lebten, oder daß sie auch nur zwischen seinen elenden aus dem Stegreife gespielten Fabeln und den schönen geschriebenen Komödien eines Lasca, eines Secchi und so vieler andern, die damals lebten, eine Vergleichung anstellen wollen! Dieses würde eine unverantwortliche Ungereimtheit sein. Nein, es kam hier gar auf keine Vergleichung an, sondern die Dichter, welche dem Theater des Flaminio Scala ihren Beifall erteilten, erklären sich deutlich genug, wenn sie sagen, daß bis auf ihn die Komödianten nichts aufgeführt hätten, was mit seinem Theater könne verglichen werden: das ist, auf dem komischen Theater der für Geld spielenden Komödianten. Die guten gedruckten Komödien, welche zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erschienen waren, hatten dem Flaminio Scala die Augen eröffnet und ihn gelehrt, seinen extemporierten mimischen Spielen eine leidlichere Form zu geben, welche übrigens in Ansehung der Aktion und des Komischen vortrefflich sein konnten, nur daß ihnen ganz und gar die Einrichtung fehlte, welche der theatralischen Handlung eine gewisse Harmonie giebt und sie auf den Staffeln, welche die gesunde Vernunft vorschreibt, hinaufführet.

Man wird ohne Zweifel hier nicht ohne Vergnügen angemerkt finden, daß es um die Zeit des Flaminio Scala war, als die Weibspersonen auf die Bühne gebracht wurden, nämlich gegen das Jahr 1560. Wenn Scala auch damals noch nicht Komödiant war, als dieses geschah, so hat er doch wenigstens ein Augenzeuge von dieser Neuigkeit sein können. Ich gründe mich

hierinne auf das Zeugnis des Pietro Maria Cecchini, genannt Fritellino, welcher die Rolle des Harlekins spielte und uns in einem kleinen Werke, welches er über die Komödie geschrieben, meldet, daß die Frauenspersonen erst seit funfzig Jahren auf die Bühne gebracht worden. Sein Werk aber hat er selbst im Jahr 1616 drucken lassen und es dem Kardinal Burghese zugeeignet. Da er also ein Zeitgenosse des Flaminio Scala war, so sieht man leicht, daß beide von dieser Epoche nicht weit entfernt gewesen, und man kann ohne Gefahr behaupten, daß sie die Komödiantinnen werden gekannt haben, die das Theater zuerst betraten. Eben dieser Cecchini meldet uns auch, daß vorher die weiblichen Rollen von jungen verkleideten Mannspersonen wären gespielt worden.

Aus allen dem nun, was ich jetzt gesagt habe, sollte man mit Grunde schließen können, daß die geschriebenen Komödien von den Komödianten von Profession nicht gebraucht worden. Es ist wahr, sie stunden lange Zeit an, dergleichen Stücke dem Publico vorzustellen, dessen Geschmack an Possen und an einer Art des Komischen, deren die geschriebenen regelmäßigen Lustspiele nicht fähig sind, ihnen nicht unbekannt war; sie begnügten sich lange Zeit, nichts als Stücke aus dem Stegreife zu spielen: endlich aber wagten es doch einige von ihnen, welche mehr Herz hatten, geschriebene Komödien aufzuführen, und ich kann versichern, daß der größte Teil der besten, nachdem sie von den Gliedern der Akademie vorgestellet worden, auch von den Komödianten vorgestellet wurden. Cecchini versichert uns dessen in seiner kleinen Abhandlung von der Komödie. Verschiedene Stücke wurden sogar in der Folge für die Komödianten verfertiget, welche sie zu allererst öffentlich aufführten. Um nicht verdrießlich zu fallen, will ich bloß drei Beispiele anführen. Comedia di Agostino Ricchi da Lucca, intitolata: I tre tiranni, recitata in Bologna a N. Signore et a Cesare il giorno della commemorazione della corona di sua Maesta. Ein anderes Exempel: Gli inganni, comedia del Signor Nicolo Secchi, recitata in Milano, l'anno 1547, dinanzi a la Maesta del Re Filippo. Und das dritte: Le due Persilie, comedia di Gioanni Fedini, pittore Fiorentino, fatta recitare

29 ff. Comedia di Agostino Ricchi etc., Lustspiel von Augustin Ricchi aus Lucca, betitelt: „Die drei Tyrannen", aufgeführt in Bologna zu Ehren unsers Herrn und Kaisers am Tage der Verkündigung der Krönung Seiner Majestät. — 32 ff. Gli inganni etc., „Die Gauner", Lustspiel des Herrn Nikolaus Secchi, aufgeführt in Mailand, 1547, vor Seiner Majestät dem König Philipp. — 34 ff. Le due Persilie etc., „Die beiden Persilia", Lustspiel von Johann Fedini, florentinischem Maler, aufgeführt auf Befehl

da gli illustri Signori, il Signor Gerolamo e il Signor Giulio Rossi de Conti di San Secondo, alla presenza delle Gran Principesse di Toscana, il di 16 di Febraio 1582 in Firenze.

Auf dem Titel dieser drei Komödien lieset man es nicht, von welcher Akademie sie wären vorgestellet worden, welches man bei so ruhmvollen Gelegenheiten gewiß nicht würde verschwiegen haben. Es ist also zu vermuten, daß sie von Komödianten gespielt worden, welche ihren Harlekin, im Falle sie ihn nicht brauchten, ruhen ließen. Diese Mutmaßung ist um soviel wahrscheinlicher, weil der Pastor fido del Guarini von dem Tage an, da er an das Licht trat, allezeit von Komödianten ist gespielt worden, und zwar von eben den Komödianten, welche des Tages vorher „Harlekin, der dumme Bediente" gespielt hatten, und des Tages darauf „Harlekin, der Meister in der Liebe" spielten, zwei alte Komödien aus dem Stegreife, welche sehr mimisch, aber gar nicht regelmäßig sind und noch bis jetzt auf dem Theater gebraucht werden. Zu meiner Zeit hat man ein Gleiches bei den Vorstellungen in Versen oder in Prose gethan, in welchen Harlekin keine Rolle haben konnte.

Wir dürfen daher nicht zweifeln, daß die Komödianten nicht zu gleicher Zeit Komödien aus dem Stegreife nach der alten Art und geschriebene Komödien und Tragödien sollten gespielt haben; wodurch denn ihr Theater die gedoppelte Eigenschaft bekam, daß es sowohl das Große und Gute als das Possenhafte und Komische vorstellte. Diese Methode hat beständig bis auf meine Abreise aus Italien fortgedauert, ohne daß einer von den Komödianten meiner Zeit oder der Zeiten meiner Vorfahren es zuerst gethan zu haben hätte vorgeben können; sondern man ist beständig hierinne dem eingeführten Gebrauche gefolgt.

Nach dem sechzehnten Jahrhunderte, um 1620, gerieten die schönen Wissenschaften in Italien in einen sehr großen Verfall, und es wäre in der That ein Wunder gewesen, wenn sich das Theater dieses Verfalls ohngeachtet in seiner Regelmäßigkeit erhalten hätte. Die Tragödien bekamen eine andere Gestalt, und man führete an ihrer Statt spanische Komödien oder Tragikomödien auf, die man entweder übersetzte oder zu ihrer Nach-

der erlauchten Herren, Herr Hieronymus und Herr Julius Rossi, Grafen von San Secondo, in Gegenwart der Großfürstinnen von Toscana, den 16. Februar 1582 in Florenz.
10. Pastor fido del Guarini, Der „treue Hirt" des Guarini.

ahmung verfertigte. Der Kaiser Karl der Fünfte ließ in den Königreichen Neapolis und Sicilien, in dem Herzogtum Mailand und in andern Provinzen verschiedene Höfe spanischer Herren, und hiedurch ward zu dem Verderben des Theaters Gelegenheit gegeben.

Es ist wahr, auch mitten in diesem Verfalle fand sich von Zeit zu Zeit noch ein glückliches Genie, welches eine Tragödie in Versen und nach den Regeln an das Licht stellte; allein diese Verfasser ließen bloß ihre Arbeit drucken, ohne sie den Komödianten zu geben.

Man sahe sie auch sehr selten auf den besondern Bühnen der Akademieen, welche bereits in verschiedenen Städten Italiens unterzugehen anfingen, erscheinen; und endlich war der Name einer Tragödie in unsern Landen ganz fremd geworden. Die Ungeheuer, welche auf die Tragödien gefolgt waren, führten den glorreichen Namen derselben nicht, es sei nun, weil ein böser Geist ihn gänzlich aus dem Gedächtnisse der Menschen verbannt hatte, oder weil sich die Verfasser schämten, ihn zu brauchen. Man nennte sie opere tragiche, opere regie, opere tragicomiche, opere tragisatirocomiche etc. und machte sie in Prosa und drei Aufzügen. Der Harlekin und alle übrige verlarvte Schauspieler wurden darinne aufgeführt, und unsere tragische Bühne wurde dadurch vollends zu Grunde gerichtet. Die geschriebene Komödie wich gleichfalls der Komödie aus dem Stegreife, welche nochmals einzig und allein das Feld behielt. Die aus dem Spanischen übersetzten Tragikomödien, als: „Das Leben ist ein Traum", „Das Gastmahl des Don Pedro" und andre Stücke von dieser Art, waren die größten Zierden des italienischen Theaters.

Von solchen Werken ohne Zweifel hat Herr d'Aubignac reden wollen, welches die einzigen waren, die er kannte, und von welchen er glaubte, daß sie die Italiener für Tragödien hielten. Ich bin vollkommen seiner Meinung, daß sie nichts taugen.

Sechstes Hauptstück.

Von Einführung der verschiedenen Mundarten der verlarvten Schauspieler in der italienischen Komödie. Berühmte Schauspieler damaliger Zeit. Von der Art, die Komödie aus dem Stegreife zu spielen. Von der Bedeutung des Worts *lazzi*.

In dem vorhergehenden Hauptstücke haben wir gesehen, daß Flaminio Scala, genannt Flavio, der erste gewesen, welcher bloße Entwürfe von Komödien anstatt der geschriebenen Komödien drucken lassen. In den funfzig Entwürfen seines „Theaters" bemerkt man, daß Harlekin nicht der einzige verlarvte Schauspieler gewesen, sondern daß es auch einen Pantalon, einen Burattino, einen Gratiano Dottore, einen Capitan Spavento, einen Cavicchio, einen Pedrolino und verschiedene andere gegeben. Unter diesen Namen finden wir die vier verlarvten Schauspieler unsers jetzigen Theaters, wovon der eine nach der venetianischen, der andere nach der bolognesischen und die zwei Zanni, Harlekin und Scapin, nach der bergamischen oder lombardischen Mundart sprechen. Wenn wir den einzigen Harlekin ausnehmen, der, wie man gesagt hat, aus den Mimen der Lateiner entsprungen ist, so sind die übrigen ganz gewiß von der neuen Erfindung der damaligen Zeit. Flaminio Scala zwar ist der Erfinder nicht gewesen, weil er sonst schwerlich würde unterlassen haben, es uns zu melden; und wenn er ja aus Bescheidenheit davon hätte schweigen wollen, so würde uns doch Francesco Andreini, genannt il Capitano Spavento, welches einer von seiner Gesellschaft war und die Vorrede zu dem Buche seines Freundes gemacht hat, davon Nachricht gegeben haben. Ebensowenig glaube ich, daß die Maskeraden in den Städten Italiens die Komödianten auf den Einfall gebracht, die Alten ihres Theaters und überhaupt alle Bedienten zu verlarven und jedem derselben eine besondere Mundart zu geben. Wir müssen uns also mit unsern Mutmaßungen auf eine andere Seite wenden.

Ruzante, welcher von Padua gebürtig war, gab gegen 1530 sechs geschriebne Komödien in Prosa und fünf Aufzügen heraus. Alle Personen haben darinne eine eigene Mundart: das Venetianische, das Bolognesische, das Bergamische, die Bauersprache um

Padua, das Florentinische und sogar Neugriechisch mit Italienischem vermischt kömmt darinne vor.

Ich glaube, Ruzante ist von dem Plauto auf den Einfall gebracht worden, verschiedene Mundarten in seine Komödie zu bringen, und die Maskeraden des Karnevals haben ihm vielleicht die Kleidungen und Charaktere seiner Personen an die Hand gegeben. Plautus führt in seinem Lustspiele „Pönulus“ einen Karthaginenser auf, welcher seine Sprache redet und damit zu Wortspielen in der lateinischen Sprache Gelegenheit giebt, welches ungemein lustig ausfallen mußte. Ruzante hat ein Gleiches gethan, indem er einer von seinen Personen das Neugriechische in den Mund gelegt, welches zu Wortspielen in dem Italienischen Anlaß geben muß.

Dieser Dichter ist auf Mittel bedacht gewesen, auch sogar seine Alten komisch zu machen, welches sonst sehr frostige Personen sind, wenn man ihre Charaktere nicht ein wenig übertreibt. Er verkleidete sie daher, und zwar den einen in einen Pantalon, welchem er venetianische Kleidung und Mundart gab, und den andern in einen bolognesischen Doktor. Die bergamische Mundart legte er den Bedienten bei und wählte lieber diese als eine andere, weil die Stadt Bergamo in dem Rufe steht, daß es entweder dumme Gecken oder Betrieger sind, welche den gemeinen Pöbel derselben ausmachen. Der bergamische Harlekin bekam also den Charakter eines dummen Gecken und der bergamische Scapin den Charakter eines Betriegers. Was aber die Masken dieser Personen anbelangt, so können sie ganz auf einmal aufgekommen sein, indem die Masken allezeit in Italien sehr gewöhnlich gewesen, oder können sich auch mit der Zeit verbessert haben.

Die Komödien des Ruzante stehen in großem Ansehen; allein man kann nicht leicht einen Geschmack daran finden, weil es sehr schwer ist, soviel verschiedene Mundarten zu verstehen. Bernardinus Scardeonius sagt in seinem Werke De antiq. Urbis Patavii auf der 255. Seite von diesem Dichter, welcher mit seinem eigentlichen Namen Angelus Beolcus hieß, erstaunliche Dinge; denn wenn es nach ihm geht, so hat Ruzante den Plautus in Verfertigung der Komödie und den Roscius in Vorstellung derselben übertroffen. Ich will bloß den Schluß von dem, was Scardeonius von ihm sagt, nebst seiner Grabschrift hier anführen: Sepultus est Patavii in aede divi Danielis,

juxta pratum Vallis, anno Domini MDXLII. Martio. Cui Joannes Baptista Rota noster, ei summopere affectus, hanc monumenti inscriptionem constituit.

V. S.
ANGELO BEOLCO RUZANTI PATAVINO
Nullis in scribendis agendisque Comoediis
Ingenio, facundia, aut arte secundo
Jocis et sermonib. agrest.
Applausu omnium facetiss:
Qui non sine amicor. moerore e vita
Decessit ann: Domini MDXLII.
Die XVII. Martii:
Aetatis vero XL.
Jo: Bapt: Rota Patavinus tantae praestantiae
Admirat. pign. hoc sempit. in testimon.
Famae ac Nominis.
P. C.
Ann. a mundo redempt. MDLX.

Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich vermute, Ruzante habe den Komödianten den Weg eröffnet, in ihren Stücken alle die Mundarten und alle die Kleidungen einzuführen, die er in seine Komödien gebracht hatte. Hierdurch bereicherten sie ihr Theater mit einer beständigen Maskerade, welche dem italienischen Theater einen großen Glanz giebt. Ich tadle sie daher nicht, daß sie in dem sechzehnten Jahrhunderte, in welchem das geschriebene Theater so schön und regelmäßig war, den Harlekin und die übrigen verlarvten Schauspieler nicht aufgegeben, noch die ganze Komödie aus dem Stegreife vertilgt haben, um sich einzig und allein an die guten in Prosa oder in Versen geschriebenen Komödien zu halten, welche, wie die Komödien des Plautus und Terenz, die schöne Natur nachahmen, und worinne alle Schauspieler einerlei Mundart reden.

Diese Komödianten thaten eben das, was ein guter Wirt thut, der, ob er sich gleich ein neues Kleid machen lassen, dennoch das alte sorgfältig aufhebt, um sich desselben im Falle der Not bedienen zu können. Wenn sie ein ganzes Jahrhundert hindurch den Harlekin und ihre Komödie aus dem Stegreife aufgegeben hätten, um sich einzig und allein an die gute geschriebene Komödie

zu halten, so würden sie ihrem gänzlichen Untergange gewiß sehr nahe gewesen sein, als der gute Geschmack sich in Italien verlor, und die Bühne durch die spanischen Stücke, welche man naturalisierte, ganz und gar umgekehrt wurde. Sie befanden sich sehr wohl dabei, die guten geschriebenen Komödien mit ihren alten Komödien abzuwechseln; sie verloren zwar vielleicht auf zwei oder drei Tage in der Woche ihren Harlekin, Pantalon, Doktor und andere verlarvten Personen, allein dafür ließen sie sie auch die übrigen Tage mit desto mehrerm Glanze erscheinen, und dieses zwar wegen des kleinen Zwischenraums, den die gute geschriebene Komödie eingenommen, welche von den Zuschauern für frostig gehalten wurde, weil sie an das Spiel und die Maske des Harlekins gewöhnt waren, welcher damals gefiel, noch gefällt und beständig gefallen wird.

Wir haben also gewiesen, daß Ruzante die verlarvten Personen auf das italienische Theater gebracht. Die Entwürfe des Flaminio Scala, welcher sie bereits auf der Bühne fand, zeigen, daß sie während der Zeit von dem Ruzante bis auf ihn sich auf derselben festgesetzt und sich der vornehmsten Rollen bemächtiget hatten. Die verschiedenen Mundarten, welche diese Personen redeten, verschafften ohne Zweifel eine neue Art von Vergnügen, weil alle die verschiedenen Völker Italiens einen Geschmack daran fanden und sie auf ihren Bühnen mit einander um die Wette einführten. Bologna hat außer dem Doktor einen Narcisino Dessevedo de Malalbergo erscheinen lassen, Romagna einen Packträger, welcher seine schlechte Pöbelsprache redet, Mailand einen Beltrame, Neapolis den Scaramouche und Polichinel, Kalabrien die Giangurgoli, und auch Genua hat ebensowohl als die andern Städte Italiens seine Sprache auf die Bühne gebracht.

Die Herrschaft der Spanier in Italien zog verschiedne Komödianten ihrer Nation in dieses Land, und das Theater bekam dadurch Kapitäne, welche entweder nichts als Spanisch oder einen Mischmasch von beiden Sprachen redeten. Unter diesen Kapitäns sind einige sehr vortreffliche gewesen, und noch bis itzt sind die Kapitäns Spavento, Matamoro e Sangre e Fuego nicht ganz vergessen. Dieser Charakter ist in den letzten zwanzig Jahren des vergangenen Jahrhunderts ganz und gar weggefallen.

35. Spavento ... Fuego, Schrecken, Maurenschlächter (d. h. Prahlhans) und Blut und Feuer.

Seit dem Jahr 1600 bis 1700 verlor das italienische Theater unendlich viel durch die schlechten spanischen Komödien und Tragikomödien, welche häufig auf der Bühne erschienen und die Hoffnung immer mehr und mehr entfernten, die guten Tragödien und gute Komödien in Italien einmal wieder zu sehen. Desto mehr aber gewann es von Seiten der guten Schauspieler, welche die Stücke vorstellten und ihre Kunst auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit trieben, daß sie an alle europäische Höfe berufen wurden. Der Kaiser und der König von Frankreich überschütteten sie mit Ehre und Gnadenbezeugungen. Ich besitze eine gedruckte Kopie von den Briefen des Kaisers Matthias, durch die er den Pietro Maria Cecchini, einen witzigen und gelehrten Mann, welcher die Rolle des Harlekins spielte, in den Adelstand erhob.

Um zu beweisen, daß ehrbare Komödianten, welche die Wohlanständigkeit weder durch ihre Worte noch durch ihre Handlungen verletzen, der Achtung der größten Fürsten würdig sind, berichtet uns Nicolao Barbieri, genannt Beltrame, in seinem Buche, welches den Titel Supplica führet und eine Abhandlung von der Komödie ist, daß der König Ludewig XIII. ihn mit seinem Schutze beehrt und mit Wohlthaten überhäuft habe. Johann Baptista Andreini, welcher die Rolle des Liebhabers spielte, wurde gleichfalls der Hochachtung dieses großen Monarchen gewürdiget. Ich habe bis hieher eine gelehrte Anekdote versparen wollen, die zur Geschichte unsers Theaters gehört und nicht unnütze sein wird.

Der h. Carolus Borromäus, Kardinal und Erzbischof von Mailand, wollte wissen, was man für Komödien zu seiner Zeit spielte. Er ernennte daher eine Person, welche die Entwürfe derselben untersuchen mußte, und wenn weder in der Handlung noch in der Ausführung des Stücks etwas zu finden war, das der unschuldigen Jugend anstößig oder christlichen Zuschauern ärgerlich sein könnte, so erteilte der heilige Kardinal seine Billigung und unterzeichnete den Entwurf mit seiner eignen Hand. In meiner ersten Jugend habe ich eine alte Komödiantin gekannt, welche auf dem Theater Lavinia hieß und in ihrer väterlichen Erbschaft eine ziemliche Anzahl solcher von dem h. Carolus Borromäus unterzeichnete Entwürfe überkommen, nach und nach aber dieselben unter Gelehrte verteilt hatte, von welchen sie inständig darum gebeten wurde.

Agata Calderoni, genannt Flaminia, meiner Frauen Großmutter, hat diese Entwürfe gesehen und untersucht und mich versichert, daß sie lange Zeit gegen ihre gute Freundin Lavinia unwillig gewesen, weil sie keinen einzigen davon aufgehoben. Aller dieser Versicherungen aber ohngeachtet war ich noch nicht damit zufrieden, sondern hätte lieber selbst einen derselben sehen mögen.

Fast ganzer zwanzig Jahr habe ich in den vornehmsten Städten Italiens, welche ich von Zeit zu Zeit mit meiner Gesellschaft besuchte, in den Kabinettern und Bibliotheken berühmter Männer nachgesucht, ob ich keinen von diesen Entwürfen wieder auftreiben könnte; aber meine Mühe war vergebens. Ich erkundigte mich überall darnach, und niemand konnte mir Nachricht davon geben. Endlich sagte mir Herr Angelo Costantini, welcher ehedem unter dem Namen Mezetin in der Gesellschaft italienischer Komödianten, die vor den unsrigen in Paris gespielt hat, ganz Frankreich soviel Vergnügen gemacht, daß er zwei dergleichen Entwürfe in der Galerie des Herrn Kanonikus Settala zu Mailand gesehen habe, die wahrscheinlicherweise von der Anzahl derer möchten gewesen sein, welche die gedachte Lavinia hier und da verschenkt. Ich schrieb sogleich an einen guten Freund nach Mailand, um eine Abschrift davon zu haben. Man antwortete mir, daß man zwar diese Entwürfe in dem Verzeichnisse von dem kostbaren Kabinette des verstorbenen Kanonikus Settala genannt und eingetragen finde, daß man aber die Originale selbst der genauesten Untersuchung ungeachtet nicht habe finden können. Mein Freund hat sich hiermit noch nicht begnügt, sondern auch in der Ambrosianischen Bibliothek nachgesucht und unter den Handschriften eine gefunden, in welcher gemeldet wird, daß der h. Carolus Borromäus es bei der Regierung dahin gebracht habe, daß die Entwürfe der Komödien, ehe sie öffentlich vorgestellet worden, vorher von dem Propste von St. Barnabas hätten müssen untersucht werden. Hieraus nun läßt sich hinlänglich mutmaßen, daß diese Entwürfe, nachdem sie der Propst von St. Barnabas untersucht, zu dem h. Kardinal gebracht worden, welcher sie mit eigner Hand unterschrieben und hernach den Komödianten ausgeliefert hat. Das Verzeichnis von dem Settalaschen Kabinette bemerket auch noch, daß diese Entwürfe unter die Seltenheiten dieses berühmten Kabinetts gelegt gewesen, und daß sie vielleicht von jemand entwendet worden, welcher sie gern selbst besitzen wollen.

Wenn mein Buch das Glück hat, gelesen zu werden, und einigen von denen unter die Hände fallen sollte, welche dergleichen Entwürfe noch aufbewahren, so hoffe ich, daß sie sich selbst entdecken werden, und ich ersuche sie zugleich auf das gehorsamste, die Gütigkeit zu haben und mir eine Abschrift von diesen Originalen zukommen zu lassen.

Nachdem ich den Anfang und den Fortgang der italienischen Komödie aus dem Stegreife gezeigt, so hoffe ich, daß es meinen Lesern nicht unangenehm sein wird, wenn ich ihnen sage, was ich von dieser Italien so eigentümlichen Art der Schauspiele denke. Man kann ihr gewisse Annehmlichkeiten nicht absprechen, die ihr eigen sind, und deren sich die geschriebene Komödie niemals rühmen kann. Das Extemporieren giebt Gelegenheit zur Abwechslung des Spiels, so daß, wenn man ebendenselben Entwurf verschiedenemal wiedersieht, man jedesmal fast ein anderes Stücke sehen kann. Der Akteur, welcher aus dem Stegreife spielt, spielt lebhafter und natürlicher als der, welcher eine gelernte Rolle spielt; dasjenige, was man selbst hervorbringt, empfindet man besser und sagt es also auch besser als das, was man durch Hilfe des Gedächtnisses von andern erborgt. Allein diese Vorteile der extemporierten Komödie werden durch sehr viele Unbequemlichkeiten erkauft; sie setzt sinnreiche Schauspieler voraus, welche an Talenten einander fast gleich sein müssen; denn das Unglücklichste bei dem Extemporieren ist dieses, daß das Spiel des besten Akteurs zugleich von dem Spiele desjenigen abhängt, mit welchem er redet. Wenn er mit einem zusammenkömmt, welcher nicht gleich den rechten Punkt, wenn er antworten muß, zu treffen weiß, oder welcher ihn zur unrechten Zeit unterbricht, so wird seine ganze Rede matt werden, und seinen Gedanken wird die gehörige Lebhaftigkeit fehlen. Die Gestalt, das Gedächtnis, die Stimme und selbst die Empfindung sind daher zu einem Komödianten noch nicht zureichend, welcher aus dem Stegreife spielen will. Wenn er keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft besitzt; wenn er sich nicht mit aller Leichtigkeit auszudrucken weiß; wenn er nicht alle Annehmlichkeiten der Sprache in seiner Gewalt hat; wenn er nicht mit allen nötigen Kenntnissen versehen ist, welche die verschiedenen Stellungen seiner Rolle erfordern können: so wird er es nimmermehr zu etwas darinne bringen. Was für eine Erziehung wird nicht erfordert, einen solchen Schauspieler zu bilden! Und was für Hindernisse

finden nicht diejenigen, welche zu dieser Profession bestimmet werden, eine dergleichen Erziehung zu erhalten! Die Seltenheit der Schauspieler also, welche mit so vielen Talenten alle Gelehrsamkeit verbinden, die sie bei ihrer Kunst brauchen können, hat oft verursacht, daß die extemporierte Komödie schlecht ausgefallen. Um sie nun aufrecht zu erhalten und in den Stand zu setzen, daß sie auch von mittelmäßigen Akteurs könne gespielt werden, ist man genötiget worden, seine Zuflucht zu den Monologen und zu einer Art von topischen Fächern zu nehmen, welche die Italiener robbe generiche nennen, und deren sich die Schauspieler nach Maßgebung des Inhalts und der Stellung einer jeden Scene bedienen. Diese Art, die Unterredung zu unterhalten, taugt nichts; denn es geschieht oft, daß dadurch die schönsten Maximen so übel angebracht werden, daß sie sich zu dem gar nicht schicken, was der Akteur von sich sagen soll, und also durchaus abgeschmackt werden. Diese Unbequemlichkeit verursacht noch eine andere. Wenn derjenige Komödiant, welcher nichts anders als das weiß, was er auswendig gelernt hat, und oft auch nicht einmal versteht, was er sagt, nach einer Scene, in welcher er die schönsten Gedanken, die er dem Dichter, nicht aber seiner Einbildungskraft schuldig ist, ausgekramt und den Zuhörer durch diesen erborgten Schimmer gerührt hat; wenn, sag' ich, dieser Komödiant seine Gebieterin oder seinen Freund nun verlassen hat und mit seinem Bedienten extemporieren soll, dessen lazzis und Theaterspiele notwendig erfordern, daß er aus dem Stegreife darauf antworte: so werden ihn seine topischen Fächer zu nichts nützen, und er wird sich in solcher Verwirrung befinden, daß man ihn gar bald für das erkennen wird, was er ist. Wenn er sich in der vorhergehenden Scene durch eine edle und prächtige Rede die Aufmerksamkeit der Zuhörer erworben hat, so wird man ihn nunmehr so gemeine Ausdrücke brauchen und eine so niedrige Sprache führen hören, daß er ebendemselben Publico unerträglich wird, dessen Beifall er sich einen Augenblick vorher erwarb. Dieses ist die schlimme Seite der italienischen Komödie aus dem Stegreife: ein Fehler, welcher in den vierzig Jahren, als solange ich das Theater kenne, beständig geherrscht hat.

Die gewöhnlichste Zuflucht derjenigen Komödianten, welche es selbst merken, daß sie zur gehörigen Unterhaltung des Gesprächs nicht geschickt genug sind (eine Zuflucht, deren sie sich oft ohne alle Überlegung bedienen), ist ein gewisses Theaterspiel, welches

wir lazzi nennen. Weil der wahre Sinn dieses Worts nicht eben sehr bekannt ist, so wollen wir uns bemühen, den gehörigen Begriff davon festzusetzen, damit man einsehe, bei welcher Gelegenheit man sich desselben bedienen könne.

Wir nennen lazzi dasjenige, was der Harlekin oder die andern verlarvten Akteurs mitten in einer Scene thun, die sie durch Zeichen des Erstaunens oder durch Possen unterbrechen, welche mit der Sache, von welcher gehandelt wird, gar nichts gemein haben, und zu welcher man doch immer wieder zurückkommen muß. Diese Unnützlichkeiten also, welche bloß in dem Spiele bestehen, das der Akteur nach seinem Genie erfindet, sind es, welche die italienischen Komödianten lazzi nennen. Ich habe mich bei alten Komödianten um die wahre Bedeutung dieses Worts erkundiget, allein sie haben meiner Neugierde keine Genüge thun können. Endlich habe ich in den alten Entwürfen nachgesucht, welche jetzt bei der Profession von gar keinem Nutzen sind, weil sie nicht umständlich genug sind und man ganz und gar nicht daraus klug werden kann, und glaube, daß die Bedeutung dieses Ausdrucks ganz ohnfehlbar durch das Wort selbst angezeiget werde.

Die Komödianten, unsere Vorfahren, welche es ohne Zweifel vergessen und dadurch verstümmelt hatten, daß sie es mit einem einzigen z aussprachen, lazi, haben vielleicht geglaubt, daß es in den alten Entwürfen ein orthographischer Fehler sei, wenn sie es mit einem doppelten z geschrieben gefunden, und haben daher bei dem Abschreiben manchmal ein einfaches z daraus gemacht. Ich habe gleich anfangs gedacht, daß die Alten wohl recht könnten gehabt haben, und untersuchte daher, was das Wort lazzi sagen wolle. Weil die italienischen Komödianten gemeiniglich die lombardische Sprache, mit einigen toskanischen Worten untermengt, reden, so kann man gar wohl lazzi, welches ein lombardisches Wort ist, anstatt lacci gesagt haben, welches ein toskanisches ist. Lazzi oder lacci aber heißt auf deutsch Bänder. Wir wollen nunmehr sehen, ob diese Bedeutung sich zu dem, was unserer Profession angehet, schickt.

Es ist gewiß, daß, wenn Harlekin seinen Herrn mit ernsthaften Angelegenheiten beschäftiget findet und desselben Reden und Handlungen durch seine Possen unterbricht, er den Lauf der Scene gleichsam aufhält und den Faden eines Werks, welches

sein Herr angefangen hatte, zerschneidet. Da er aber gleichwohl wieder auf den Inhalt der unterbrochenen Scene zurückkommen muß, so ist es nötig, daß seine Possen, die zur Sache selbst nicht gehören, die Handlung wieder so verknüpfen, daß sie ein Teil der angefangenen Materie, die man nun wieder fortsetzet, zu sein scheinen. Und daher kömmt es denn, daß man Possen lazzi oder lacci genennet hat.

Ich will ein Beispiel von dieser Kunst geben, welches den Komödianten, die sie nicht verstehen, zur Regel und den Zuschauern zum Unterrichte dienen kann, wenn sie davon urteilen wollen. Ich will eine von den allerältesten Komödien unsers Theaters nehmen.

In dem Stücke Arlequin dévaliseur de maisons sind Harlekin und Scapin Bediente der Flaminia, welches ein armes von ihren Eltern entferntes Mädchen ist, das in die äußerste Dürftigkeit verfallen. Harlekin beschweret sich gegen seinen Kameraden über die verdrießlichen Umstände und über den Mangel, in welchem er sich seit langer Zeit befindet. Scapin tröstet ihn und verspricht, Rat zu schaffen; unterdessen aber befiehlt er ihm, einen Lärm vor dem Hause zu erregen. Flaminia kömmt auf das Geschrei des Harlekins heraus und fragt ihn um die Ursache; Scapin entdeckt ihr die Ursache ihres Streits, und Harlekin schreit beständig, daß er sie verlassen wolle. Flaminia bittet ihn, sie nicht zu verlassen, und empfiehlt sich dem Scapin, welcher ihr einen Vorschlag thut, um sich aus ihrem Elende auf eine anständige Weise zu reißen. Mittlerweile aber Scapin der Flaminia seinen Anschlag mitteilet, unterbricht Harlekin die Scene durch verschiedene lazzi. Bald bildet er sich ein, als ob er in seinem Hute Kirschen habe, und thut, als ob er sie esse und die Kerne dem Scapin ins Gesicht werfe; bald thut er, als ob er eine Fliege erhaschen wolle, ihr auf eine komische Art die Flügel ausreiße und sie esse; bald macht er andere Streiche, und dieses eben ist das Theaterspiel, welches man lazzi nennt. Diese lazzi unterbrechen zwar beständig die Rede des Scapins, zugleich aber geben sie ihm auch Gelegenheit, sie desto lebhafter fortzuführen. Sie müssen zwar nicht notwendig in der Scene sein; denn wenn sie Harlekin nicht machte, so würde die Handlung doch beständig fortgehen, ohne daß etwas

13. Arlequin dévaliseur de maisons, Harlekin als Plünderer von Häusern.

daran fehlte; gleichwohl aber entfernen sie sich nicht von der Absicht der Scene; denn wenn sie dieselbe schon verschiedenemal unterbrechen, so verbinden sie sie doch auch wieder, und zwar durch eben die Schwänke, welche aus dem Innersten der Materie selbst hergeleitet sein müssen.

Diese der Hauptsache beigefügten Unnützlichkeiten, durch welche sie getrennt und wieder verbunden wird, wurden mit Recht von unsern Vorfahren lazzi mit einem gedoppelten z genennet, weil lazzi in der lombardischen Mundart soviel bedeutet als das gute toskanische lacci, welches auf deutsch Bänder heißet. Man hat daher durch dieses Wort andeuten wollen, daß, wenn die Handlung durch diese lazzi unterbrochen wird, sie durch eben diese lazzi auch wieder verbunden werde, so daß der Zuschauer diese Unterbrechung gar nicht merken muß. Alle heutigen lazzi sind nicht mit ebensoviel Grunde und so guter Überlegung erdacht; denn sie sind meistenteils von der abzuhandelnden Sache so weit entfernt, daß es unmöglich ist, die durch sie unterbrochene Handlung auch durch sie wieder zu verbinden.

Siebentes Hauptstück.

Von dem Verfalle der italienischen Komödie, so wie er seit 1600 gewesen. Angewendete Versuche, ihr wieder aufzuhelfen. Einführung der Tragödie auf der Bühne.

Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts befanden sich die Komödianten, welche weder ihre extemporierte Komödie, noch ihre verlarvten Schauspieler aufgegeben hatten, imstande, Schauspiele aufzuführen, die dem schlechten Geschmacke ihres Jahrhunderts gemäß waren, welcher die Tragödie und regelmäßige Komödie von der Bühne gänzlich verbannt hatte. Außer den spanischen Tragikomödien führten die italienischen Komödianten auch einige geschriebene Komödien auf, und Gio. Battista Andreini, genannt Lelio, verfertigte derselben allein, nach der Sammlung der Dramaturgia del Allacci, an die achtzehn. Ich habe sie nicht in mein Verzeichnis gebracht, weil ich nur die guten regelmäßigen

31 f. Dramaturgia del Allacci, Leo Allatius (Allazzi oder Allacci, 1586—1669), Oberaufseher der vatikanischen Bibliothek in Rom. — Nach diesem Werke gab Lessing seiner „Hamburger Dramaturgie" ihren Titel. Vgl. das letzte Stück derselben (Bd. 10).

Komödien des guten Jahrhunderts hineinbringen wollte und die Stücke des Andreini unmöglich einen Platz unter den guten Werken finden konnten. Sie zeigen alle von dem Verfalle des Geschmacks, und einige, welche ich besitze, sind außerordentlich unflätig. Dem aber sei, wie ihm wolle, so war Gio. Battista Andreini doch ein witziger und gelehrter Mann, und ich bin gewiß versichert, daß, wenn er funfzig Jahr eher gelebt hätte, er der Bahne der andern gefolgt wäre und uns einige gute Komödien hinterlassen hätte. Allein er war Verfasser und Komödiant zugleich und konnte also nicht anders schreiben, als die witzigen Köpfe seiner Zeit schrieben, und sein Vorteil es ihm anriet. Zu eben der Zeit wurden verschiedene gute Komödien von den Komödianten metamorphosiert. Damit sie nämlich ihre verlarvten Schauspieler brauchen könnten, so zogen sie die bloße Anlage heraus und spielten nach einigen Veränderungen diese guten, ursprünglich in Versen oder in Prosa geschriebenen Komödien aus dem Stegreife mit dem Pantalon und dem Doktor, anstatt der zwei alten Bürger, und mit dem Harlekin und Scapin, anstatt der Bedienten.

Von diesen ausgezogenen Anlagen werden noch bis jetzt einige gebraucht; zum Exempel die Emilia di Luigi Groto Cieco d'Adria wird noch immer aus dem Stegreife gespielt, und ich besitze den Entwurf davon, welcher älter ist als ich. Gleichwohl ist diese Komödie in Versen geschrieben und gehört unter die besten Stücke ihres Jahrhunderts. Wahrscheinlicherweise muß sie auch in Frankreich Beifall gefunden haben, weil ich eine Pariser Ausgabe davon besitze, in welcher die französische Übersetzung dem Italienischen gegenüber gedruckt ist. Ich selbst habe von dem Entwurfe dieser Komödie Gebrauch gemacht, in welcher Luigi Groto den Epidicus des Plautus nachgeahmet hatte, und sie zu Paris unter der Aufschrift „Die Betriegereien des Scapin" mit Beifall aufgeführt.

Die gute geschriebene Komödie in einen verstümmelten extemporierten Auszug gebracht, einige Überbleibsel von den uralten Entwürfen, die spanischen Komödien, einige von den Entwürfen des Flaminio Scala, des Gio. Battista Andreini und andrer machten die Komödie des siebzehnten Jahrhunderts aus. Wenn eine solche Komödie schon an und für sich selbst nicht gut war, so war sie es doch wegen der Vortrefflichkeit der Komödianten. Man hätte nicht glauben sollen, daß die italienische Bühne noch in einen tiefern Verfall geraten könne, weil alles auf derselben schon in

gar zu schlechten Umständen war; gleichwohl aber traf sie noch ein neues Unglück, und zwar das schrecklichste von allen.

Gegen das Jahr 1680 fehlte es gänzlich an guten Schauspielern. Man fand keine mehr, welche die ersten Rollen der Verliebten spielten und einige Wissenschaft und Geschmack besaßen, keine Frauenzimmer mehr, die sich mit der Gelehrsamkeit ein wenig abgegeben hätten, und auch keine Harlekins mehr, die mit natürlichen Gaben etwanige Kenntnisse verbanden. Zaccagnino und Trufaldino waren die letzten guten Harlekins in Italien, welche gleichsam das Thor hinter sich zuschlossen, und in Frankreich waren es Trivelin und Dominico Biancoleli. Cinthio Romagnesi, welcher gleichfalls unter der parisischen Bande war, war der letzte, welcher die Rolle der Verliebten spielte und Witz und Gelehrsamkeit besaß.

Als ich im Jahre 1690, in einem Alter von dreizehn Jahren,*) die Bühne zu besuchen anfing, waren fast alle Komödianten der damaligen Zeit unwissende Leute, und außer dem Gio. Battista Paghetti, welcher die Rolle des Doktors spielte, und dem Galeazzo Savorini, welcher nach ihm eben diese Rolle spielte, wüßte ich keinen einzigen zu nennen, welcher studiert gehabt hätte. Diejenigen, welche die Verliebten machten, waren entweder Söhne von Komödianten, welche ohne Erziehung aufwachsen müssen, oder junge Leute, welche die Profession eines Komödianten aus Liederlichkeit ergriffen, und die guten Harlekins, welche ausgestorben waren, setzten die Komödianten in die traurige Notwendigkeit, sie unter den Seiltänzern auf den öffentlichen Märkten aufzusuchen. Nun kann man sich einbilden, was für eine Komödie zu diesen Zeiten müsse geherrscht haben. Die alten Komödianten, welche den Schlendrian der Kunst und die Theaterspiele, die wir lazzi nennen, ungefähr inne hatten, zogen Lehrlinge; und wenn sich schon unter diesen von Zeit zu Zeit einige fanden, die das Publikum vergnügten, so war es doch nichts als eine leichte Schminke, die man auf ein häßliches Gesicht legte, und die die Unwissenheit der Schauspieler gar bald wieder in Verfall brachte, so daß Leute von Geschmack, welche das Elende davon einsahen, unmöglich damit zufrieden sein konnten.

*) Hier wird eben der rechte Ort sein, einen Fehler wieder gut zu machen, den ich oben auf der 1. Seite in meiner Handschrift zu verbessern vergessen hatte. Es erhellt nämlich aus den Datis, welche Herr Riccoboni hier einfließen lassen, daß er 1677, und nicht 1682 oder 83, wie ich aus einem andern Umstande geschlossen habe, müsse sein geboren worden. — Übers.

Man sahe keine neue Komödien mehr, welche die Neugierde eines ehrlichen Mannes hätten reizen können, sondern nichts als Possenspiele, welche nur allzu oft mit den schrecklichsten Ungereimtheiten angefüllet waren. Die Komödianten waren Ignoranten, welche weder Witz, noch Talente, noch Sitten hatten und sich an nichts als an die unerschöpfliche Quelle liederlicher Schwänke halten konnten.

Eine einzige Bande behielt bei diesem schrecklichen Verfalle noch die Anständigkeit auf dem Theater bei; allein dieses gute Exempel dauerte nicht lange genug, um die übrigen wieder auf den rechten Weg zu bringen. Sie verließ Italien und zog nach Deutschland, in die Dienste des Kurfürsten von Bayern nach München und nach Brüssel, und von da ging sie nach Wien, in die Dienste des Kaisers Leopold und des römischen Königs Joseph. An der Spitze dieser Bande befand sich Francesco Calderoni, genannt Silvio, und Agata Calderoni, genannt Flaminia, dessen Frau, von welcher meine Frau eine Enkelin ist. Dieses nun war ein Verfall, welchem man abzuhelfen gar nicht hoffen konnte, weil nicht allein die gute Komödie, sondern auch zugleich die guten Komödianten verschwunden waren. Gleichwohl aber gab man sich deswegen alle Mühe, und wir wollen gleich sehen, auf was für Weise.

So wie sich in allen Professionen oft ein Mensch von Geist und Geschmack findet, der sich von andern unterscheidet, so entschloß sich auch in den letztern Zeiten, als die Komödianten noch die Freiheit hatten, nach Rom zu gehen und während dem Karneval daselbst zu spielen, ein junger Mensch aus dieser Stadt, Komödiant zu werden, und begab sich unter eine Bande. Er war so glücklich, dem Francesco Calderoni und der Agata Calderoni, seiner Frau, in die Hände zu geraten, die ich eben genannt habe, und die ihm, als die einzigen, bei welchen sich noch ein Rest von dieser Kunst und besonders die Anständigkeit erhalten hatte, ein gutes Thor eröffnen und den wahren Weg zeigen konnten.

Dieser junge Mensch, welcher bloß darauf bedacht war, Ehre einzulegen, ging alle Staffeln der Komödie durch und gelangte endlich durch seine Anstrengung und seinen Fleiß dahin, daß er das Haupt einer Bande und der größte Schauspieler seiner Zeit ward. Sein Name war Pietro Cotta und sein Theatername Celio. Er ist allezeit für einen sehr rechtschaffnen Mann gehalten

worden, welcher sich als einen abgesagten Feind aller zweideutigen Gedanken und aller unanständigen Freiheiten erklärt hatte, die am Ende des vergangnen Jahrhunderts auf unsern unregelmäßigen Bühnen so sehr im Schwange waren. Er war der erste, welcher das Theater wieder zu reinigen anfing, und wandte alle mögliche Aufmerksamkeit an, es mit den besten Stücken zu bereichern. Er spielte sehr oft den „Getreuen Schäfer" des Guarini und machte auch einen Versuch mit des Tasso „Amintas". Der Name der Tragödie, welcher von Zeit zu Zeit von jenseits der Gebirge zu uns kam, brachte ihn auf den Einfall, eine Tragödie aufzuführen. Er wählte dazu eine von den allerneusten, die einen Mann zum Verfasser hatte, der bereits wegen andrer Werke in einem großen Ansehen stand. Es war der „Aristodemus" des Dottori, eines Edeln von Padua, welcher ohngefähr vierzig Jahr vorher gestorben war. Diese Tragödie ist in Versen und nach allen Regeln abgefaßt. Er stellte sie zu Venedig das erste Mal vor und brauchte die Vorsicht, es bei Ankündigung derselben den Zuschauern gleich vorher zu sagen, daß in dem Stücke kein Harlekin vorkomme, daß der Inhalt dieser Tragödie sehr rührend sei, und daß ihnen die Vorstellung Thränen auspressen werde; kurz, er vergaß in seiner vorläufigen Nachricht nichts, was die Zuschauer, welche seit langer Zeit von der Tragödie ganz und gar nichts gehört hatten, vermögen konnte, sich nach diesem neuen dramatischen Gedichte zu bequemen, welches von denen, die sie bisher gesehen hatten, ganz und gar unterschieden war. Diese Tragödie ward mit allgemeinem Beifall aufgenommen. Zu eben der Zeit hatten verschiedne Schulen zu Rom und Bologna und nicht weniger verschiedne Vornehme dieser liebenswürdigen und gelehrten Stadt den größten Teil der Tragödien beider Corneilles und auch einige des Racine übersetzt: die erstern in der Absicht, sie von den jungen Kostgängern ihrer Schulen aufführen zu lassen, und die andern, um sich während des Karnevals eine Ergötzung zu machen. Diese Tragödien gefielen der kleinen Anzahl von Kennern ungemein; allein die andern, welche seit langer Zeit daran gewöhnt waren, nichts als das Niedrig-Komische und lauter solche tragische Stücke zu sehen, die, mit possenhaften Scenen untermengt, bei den rührendsten Stellen zum Lachen bewegten und eben diejenigen waren, welche der Herr d'Aubignac in seiner „Anleitung zur theatralischen Dichtkunst" italienische Tragödien nennt: diese andern Zuschauer, sag' ich, welche

noch immer den größten Teil des Schauplatzes ausmachten, behaupteten, es sei nichts verdrießlicher, als ewige Scenen zu hören, worinne nichts als Worte vorkämen. Doch diese lächerlichen Aussprüche hielten das Unternehmen des Pietro Cotta nicht zurück; denn da er einesteils alle die Urteile der Leute ohne Geschmack und Wissenschaft verachtete, anderenteils aber durch die Aufmunterungen der Liebhaber guter Werke Mut bekam: so fuhr er fort, die „Rodogune", die „Iphigenia in Aulis" und andre Trauerspiele aufzuführen und sie, der geteilten Meinung der Zuschauer ungeachtet, auf der Bühne zu behaupten.

Er hatte zwar gegen die Stadt Venedig einige Achtung, weil er mit allem Fleiß behutsam mit ihr verfahren wollte, und führte daher nur sehr selten Tragödien auf. Unterdessen aber folgten die übrigen Komödiantenbanden dem Beispiele, welches ihnen Pietro Cotta gab, entweder ganz und gar nicht oder verließen doch wenigstens diese Bahn gar bald wieder, nachdem sie den Geschmack des Publikums in Ansehung solcher Stücke auf die Probe gestellt hatten. Kurz, das Theater war in Verwirrung; denn wenn einer die Komödianten antrieb, Tragödien aufzuführen, so brachte sie ein andrer wieder davon ab, indem er sie ersuchte, ihnen nicht darmit zur Last zu fallen. Was war also zu thun? Mittlerweile verließ Pietro Cotta das Theater und begab sich zur Ruhe.

Die Tragödie sahe sich abermals in Gefahr, von der italienischen Bühne verbannt zu werden; die Komödianten dachten nicht mehr daran, und der größte Teil der Zuschauer bekümmerte sich ebensowenig darum. Was war nunmehr für ein Entschluß zu fassen? Man mußte wenigstens die Wahrheit an den Tag bringen und entweder den Komödianten oder den Zuschauern ihr Unrecht zeigen. Hierzu zu gelangen, hätte man einen Komödianten aufsuchen müssen, welcher thöricht genug gewesen wäre, auf seine Unkosten Erfahrungen davon anzustellen; denn so viel war gewiß, daß die Tragödien nichts einbrachten. Das gute Beispiel des Pietro Cotta munterte einen andern Komödianten auf, sich mit eben diesem Unternehmen zum Nachteile seines Vorteils, seiner Arbeit und seiner Ruhe abzugeben, wie wir in dem folgenden Hauptstücke sehen werden.

Achtes Hauptstück.

Das Theater wird in Ansehung der Tragödie wieder auf einen bessern Geschmack gelenkt. Eine neue Art von Komödien. Versuch mit der guten Komödie in Versen aus dem sechzehnten Jahrhunderte.

Der Mangel an guten Schauspielern und einige natürliche Gaben, welche meine Kameraden an mir zu bemerken glaubten, vermochten sie, mir anzuliegen, daß ich mich an ihre Spitze stellen möchte, ob ich gleich damals nicht älter als zweiundzwanzig Jahr war. Ich ward genötiget, nachzugeben und mich einer Arbeit zu unterziehen, welche weit über meine Kräfte war. In den ersten zwei Jahren meines Amtes folgte ich mutig den Ideen des Pietro Cotta und befestigte mich in dem Geschmacke an Tragödien; doch da kurze Zeit darauf Pietro Cotta, dessen Beispiel mich einzig und allein aufmuntern und zugleich mein Unternehmen rechtfertigen konnte, das Theater verließ, so stand ich eine Zeit lang bei mir an, ob ich fortfahren sollte. Während meiner Ungewißheit riet mir der Herr Marquis Scipio Maffei, ein Mann, welcher in der gelehrten Welt bekannt genug ist, mit unsern alten Tragödien einen Versuch zu wagen, weil er bemerkt hatte, daß ich von Zeit zu Zeit übersetzte französische Tragödien aufführte. Ich überließ mich der Führung dieser weisen Anschläge und brachte die „Sophonisbe" des Trissino, die „Semiramis" des Manfredi, den „Ödip" des Sophokles vom Orsato Giustiniano, die „Iphigenia in Tauris" vom Ruccelai, den „Torismondus" vom Torquato Tasso, die „Cleopatra" vom Kardinal Dolfino und andre aus dem guten und schlechten Jahrhunderte auf die Bühne. Hierauf wandte ich mich zu den Neuern und machte einen Versuch mit der „Iphigenia in Tauris" und der „Rachel" des Herrn Martelli, welche er ganz kürzlich in dem ersten Teile seines „Theaters" hatte drucken lassen und sehr wohl aufgenommen wurden. Auch führte ich die „Merope" des gedachten Herrn Marquis Maffei auf, und man kann sich das Aufsehen, welches sie machte, und den Beifall, welchen sie erhielt, kaum vorstellen. Es wurden in ebendemselben Jahre vier Ausgaben davon veranstaltet. Endlich hatte ich in den Städten der Lombardei und selbst zu Venedig die Tragödie auf einen so guten Fuß gesetzt, daß ich mich wegen der zehn Jahr Arbeit, die es mir gekostet hatte, zufrieden geben konnte. Ich hatte unwider-

sprechlich einen sehr großen Punkt gewonnen; allein das, was mir noch zu thun übrig war, war das Allermühsamste: die Komödie nämlich. Den Tag darauf, wenn ich eine gute Tragödie aufgeführt hatte, stellte ich eine von unsern gewöhnlichen Komödien vor, in welchen die Einrichtung der Fabel ganz unregelmäßig ist, und die Theaterspiele durchaus oft ganz ohne Verstand angebracht sind. Ich durfte nicht hoffen, einen einzigen von den Schriftstellern dahin zu vermögen, daß er für uns eine regelmäßige Komödie gemacht hätte; die vier verlarvten Schauspieler unsers Theaters würden den allerkühnsten Kopf abgeschreckt haben.

Ich mußte daher auswärtige Hilfe suchen, um Italien eine wohleingerichtete Komödie von wohl ausgeführten Charakteren zu zeigen: ein Werk, wovon man seit länger als einem Jahrhunderte ganz und gar keine Kenntnis mehr hatte. Ich bediente mich der französischen Bühne. Aus den Alten in ihren Komödien machte ich den Pantalon und den Doktor, und aus den Bedienten den Harlekin und Scapin. Ich will ihre Titel nicht anführen, weil das Verzeichnis davon allzu groß sein würde. Ich setzte allerlei zusammen, welches sehr wohl gefiel, und verlängerte kleine Stücke von einem Aufzuge, wenn ihr Inhalt fähig war, in große Stücke ausgedehnt zu werden. Oft machte ich aus zwei verschiednen Komödien nur eine, als aus dem Chevalier à la mode und dem Homme à bonnes fortunes, wozu ich durch den Geschmack der Nation gezwungen ward, welche lange und mit Handlung überhäufte Schauspiele verlangt. Ein glücklicher Fortgang belohnte meine Mühe; doch versteht sich wohl, daß alle diese französische Komödien aus dem Stegreife gespielt wurden, einige übersetzte Scenen ausgenommen, von welchen ich glaubte, daß sie von Wort zu Wort müßten beibehalten werden.

Was aber den „Lügner" des Corneille, die „Prinzessin von Elis" und „Psyche" anbelangt, so hatte ich vollständige Übersetzungen davon gemacht, welche recitiert wurden.

Diese Menge von französischen Komödien, welche ich auf unsre Bühne brachte, und die Untersuchung, die ich über den größten Teil der guten italienischen Komödien des sechzehnten Jahrhunderts anstellte, brachten mir große Vorteile zuwege. Mein Theater war an Neuigkeiten so reich, daß der Nutzen und der gute Ruf mich hinlänglich wegen der Mühe schadlos hielt, die ich auf die Verbesserung desselben gewandt hatte.

Dieses brachte auch noch eine andre Wirkung hervor, welcher ich gar nicht gewärtig war. Ich bekam Lust, ein Schriftsteller zu werden und eine Komödie zu machen, doch mit dem festen Entschlusse, meine Arbeit niemand als meinem Kabinette und meiner Frau zu vertrauen. Mein erster Versuch war „Die eifersüchtige Frau", welche hernach das Glück hatte, in Frankreich ebenso wohl aufgenommen zu werden, als sie es in Italien ward. Hierauf brachte ich noch andre Stücke zu Papiere; gleichwohl aber war ich noch nicht zufrieden.

Ich setzte mein Augenmerk noch weiter. Ich hatte mit meiner „Eifersüchtigen" einen Versuch gewagt, und sie gefiel, obgleich keine Liebe darinne vorkam. Warum sollte also das Publikum, fragte ich bei mir selbst, nicht auch eine Komödie ohne Harlekin leiden? Warum sollte es nicht an guten Komödien in Versen oder Prosa einen Gefallen finden? Das Unternehmen war kühn; wann es mir aber auch damit gelungen wäre, was wäre es nicht für ein Glück für unsre Bühne gewesen! Die übersetzten französischen Trauerspiele, unsre alten und neuen Tragödien, unsre Komödien aus dem guten Jahrhunderte, die alte italienische Komödie aus dem Stegreife, die neue desgleichen und die von der französischen Bühne übergetragenen Komödien würden unser Theater mit einer erstaunlichen Menge bereichert haben; die Schriftsteller würden nicht länger angestanden haben, Komödien zu verfertigen, und die Schwierigkeit wegen der verlarvten Schauspieler würde sie nicht länger abgeschreckt haben. Dieses große Unternehmen nun, die gute Komödie des sechzehnten Jahrhunderts, in welcher kein Harlekin vorkömmt, auf dem Theater wieder einzuführen, desto glücklicher von statten gehen zu lassen, wollte ich mich auf einen großen Namen stützen, um den Zuschauern durch das Ansehen des Verfassers Achtung beizubringen. Ich entschloß mich also für die Scolastica di Lodovico Ariosto. Dieser Dichter hat fünf Komödien verfertiget, die er anfangs in Prose schrieb, einige Zeit hernach aber in Verse brachte.

Ich wählte die, welche in Versen geschrieben war; denn wenn es auf eine Verbesserung abgesehen ist, so ist es nicht immer sehr klug gehandelt, so gelinde wie möglich zu verfahren, weil man noch immer Zeit behält, etwas nachzulassen. Ich nahm also die „Scolastica", warf einen Mönch heraus, an dessen Stelle ich eine andre Person einschob, und kurz, ich setzte diese Komödie, nachdem

ich hundertundfunfzig Verse geändert hatte, in den Stand, daß sie, ohne wider die guten Sitten anzustoßen, auf dem Theater erscheinen konnte. Es war zu Venedig, wo ich sie das erste Mal aufführte, und ich vergaß nicht, meinen Anschlagzettel mit dem Namen des Verfassers zu verzieren. Bloß der Name des Ariost war hinlänglich, die Zuschauer häufig herbeizulocken; allein was für unvermutetes Unglück! Fast kein einziger von den Zuschauern wußte, daß Ariost Komödien gemacht habe, und ehe noch das Stück anging, hinterbrachte man mir, daß man in dem Parterre von der aufzuführenden Komödie als von einem Stücke spreche, welches aus dem „Rasenden Roland" ebendesselben Verfassers gezogen sei. Nun sah ich, daß ich verloren war. Die Komödie nahm ihren Anfang, und da man keine Angelique, keinen Roland, keinen Bradamante erscheinen sah, fing das Publikum gleich in der ersten Scene an zu murren, und nachdem ich den Unwillen eines verdrießlich gewordnen Parterres lange genug ausgehalten hatte, ward ich am Ende des vierten Aufzugs genötiget, den Vorhang niederfallen zu lassen. Es ist nicht auszusprechen, wie sehr mich dieses verdroß, und fast wäre ich krank geworden; endlich aber, da sich meine Freunde mich zu trösten bemühten, tröstete ich mich auch in der That, doch so, daß mein Unwille gegen den schlechten Geschmack beständig fortdauerte. Kurze Zeit darauf erwies mir ein großer italienischer Prinz, welchem es aufgetragen worden, eine Bande italienischer Komödianten für den König von Frankreich zusammenbringen zu lassen, die Ehre, sich wegen der Wahl der Schauspieler an mich zu wenden; ich ließ mich mit ihm ein und reisete fort. Vielleicht trug der Strich, der mir durch meine Absicht, die gute Komödie in Italien wiederherzustellen, war gemacht worden, nicht wenig dazu bei, daß es mir minder sauer ankam, mein Vaterland zu verlassen.

Dieses ist die Geschichte des italienischen Theaters bis auf die letzten Zeiten.*) Ich will nichts mehr davon sagen, und ich würde gegen das Ende nicht einmal soviel davon gesagt haben, wenn mich nicht der unglückliche Ausgang der Komödie des Ariost, welcher nicht zu vergessen war, genötiget hätte, auch von dem zu reden, was ich zum Nutzen unsers Theaters gethan habe.

Übrigens will ich auch nicht ein Wort von der Komödie

*) Bis auf das Jahr 1727, versteht sich. [— Übers.]

sagen, so wie sie jetzt in Italien gespielt wird. Ich überlasse sie dem Herrn d'Aubignac und allen, die sie verachten wollen, ohne daß ich sie zu verteidigen wagen sollte, weil ich glaube, daß ich schwerlich mit Ehren damit zustande kommen dürfte.

Aus dem also, was bisher gesagt worden, sieht man, daß die italienische Komödie ihren Ursprung von den alten Spielen der Mimen hat, und daß sie in dem achten Jahrhunderte sich zu bilden angefangen. Sie bestand damals in einer Art von Spielen, welche ohne Zweifel sehr vieles von den Spielen der Mimen hatten, deren sich einige auf unserm Theater immer weiter fortgepflanzt haben. In diesem Zustande erhielt sie sich bis auf das funfzehnte Jahrhundert, gegen welche Zeit sie die Gestalt einer Komödie gewann oder, welches einerlei ist, man eine Handlung darinne zu bemerken anfing, die zu einem Ende abzielte.

Während dem ganzen sechzehnten Jahrhunderte bis zu Anfange des siebzehnten werden wir zwei verschiedne Theater gewahr. Das eine war von den Komödianten von Profession besetzt, welche aus dem Stegreife mit ihrem Harlekin und andern verlarvten Personen spielten, und das andre hatten die Glieder der Akademieen inne, welche geschriebne und regelmäßige Stücke aufführten, die dann und wann auch auf das Theater der Komödianten hinübergenommen wurden. Zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts verfiel das gute Theater in Italien zugleich mit den Wissenschaften, und die Komödianten von Profession, welche von ihren Extemporien und ihren verlarvten Personen niemals abgekommen waren, ergaben sich in diesen Verfall, indem sie die Tragödie und gute Komödie gänzlich von ihrem Theater entfernten. Gegen das Ende des siebzehnten und zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hat man die italienische Bühne wieder in die Höh' zu bringen und die Tragödie und gute Komödie wieder einzuführen gesucht; allein sie ist gar bald wieder verfallen, und vielleicht befindet sie sich jetzt in dem elendesten Zustande, in welchem sie sich jemals befunden hat.

IX.

Auszug

aus der

„Sophonisba“ des Trissino

und der

„Rosemonda“ des Rucelai.

In dem vierten Hauptstücke der vorhergehenden „Geschichte der italienischen Schaubühne“ wird man angemerkt haben, daß die „Sophonisba“ des Trissino und die „Rosemonda“ des Rucelai für die ersten italienischen Trauerspiele anzusehen sind, welche nach den Regeln und in dem Geschmacke der Alten in dieser Sprache verfertiget worden. Ich vermute daher, daß man begierig sein wird, sie näher kennen zu lernen, und in dieser Vermutung will ich die Auszüge mitteilen, welche eben der Herr Riccoboni in dem zweiten Teile seiner Geschichte davon geliefert hat. Sie werden in dieser „Bibliothek“ schwerlich einen bessern Platz finden können.

I. Sophonisba.

Ein Trauerspiel des Gio. Giorgio Trissino.

Die Personen sind: Sophonisba, Herminia, ein Chor Weiber, ein Bote, Massinissa, Lälius, ein anderer Bote, Cato, Scipio, Syphax, ein Bedienter der Sophonisbe und eine von ihren Kammer=

2 ff. Auszug ꝛc. Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. Trissino, 1478—1550. Rucelai, 1475—1526. — 10. S. oben S. 270 Z. 7 ff.

frauen. Die Scene ist in dem königlichen Palast zu Cirta, einer Stadt in Numidien.

Das Stück eröffnen Sophonisbe und Herminia. Nachdem Sophonisbe des Ursprungs der Stadt Karthago, der verschiedenen Kriege zwischen den Karthaginensern und Römern und der Ursachen ihrer Verheiratung mit dem Syphax ohngeachtet ihrer vorhergehenden Versprechungen mit dem Massinissa erwähnt, bezeigt sie ihre Furcht wegen des Ausganges der Schlacht, die vor den Mauern der Stadt Cirta gehalten wird. Sie ist durch einen Traum erschreckt worden; Herminia spricht ihr Mut ein und begiebt sich weg, um ein Opfer anordnen zu lassen.

Es kömmt ein Bote, welcher die Niederlage der karthaginensischen Armee meldet. Er sagt, daß Syphax von den Römern gefangen genommen worden, daß Massinissa in die Stadt eingedrungen und sich dem Palaste nahe. Sophonisbe will ihn sehen.

Massinissa kömmt. Sobald ihn Sophonisbe sieht, wirft sie sich zu seinen Füßen und bittet ihn um die Gnade, sie von der Knechtschaft der Römer zu erretten, welche für sie in Ansehung ihrer Würde und des Hasses, den sie wider diese Republik mit der Milch eingesogen, das alleräußerste Unglück sein würde. Massinissa, der eine Königin, die er ehedem geliebt, weinend zu seinen Füßen sieht, wird gerührt und verspricht ihr alle Hilfe, die in seinen Kräften stehen werde. Sophonisbe wiederholt ihre Bitte und wirft sich aufs neue zu seinen Füßen. Massinissa endlich fasset den Entschluß, sie zu verteidigen, giebt ihr sein Wort und schwöret darauf, daß die Römer, solange er noch lebe, niemals Herren über ihre Freiheit werden sollten. Hierauf gehen sie zusammen in den Palast. Der Chor beweinet das vergangene Unglück und wünschet glücklichere Tage.

Lälius tritt auf, und nachdem er die Pracht der Stadt bewundert, fragt er den Chor, wo Massinissa sein möge. Ein Bote kömmt aus dem Palaste heraus und meldet, daß Massinissa die Sophonisbe geheiratet habe; daß diese Prinzessin zwar anfangs wegen ihrer Pflicht, die sie an den Syphax, ihren Gemahl, verbinde, Schwierigkeiten gemacht und durch die Erinnerung des Kindes, welches sie von ihm habe, sei zurückgehalten worden; daß sie aber endlich doch darein gewilliget, weil sie Massinissa versichert, daß sie durch kein ander Mittel von der Knechtschaft der Römer errettet werden könne. Lälius erstaunet über diese Nachricht und

wird den Massinissa gewahr. Er thut nicht, als ob er seine Heirat erfahren habe, sondern sagt ihm bloß, daß alle Gefangene und besonders die Königin Sophonisbe nach Rom geschickt werden müßten. Massinissa bringt einige Gründe vor, um die Königin davon auszunehmen; doch weil sie dem Lälius keine Genüge thun, so gesteht er es endlich, daß er die Prinzessin geheiratet habe. Lälius verweiset ihm seine Kühnheit und läßt ihm das Unglück, dem er sich durch diese Verbindung aussetze, aus demjenigen schließen, in welches diese Prinzessin ihren ersten Gemahl, den Syphax, gestürzt habe. Massinissa zeiget ihm, was er für ein Recht auf die Sophonisbe habe, und stützet sich auf die Dienste, die er der Republik geleistet. Er sagt, daß bei dem Bunde, den er mit den Römern geschlossen, diese sich anheischig gemacht, ihn in seine Staaten und in alle seine Rechte wieder einzusetzen, von welchem Versprechen sie gleich denjenigen Punkt unerfüllet lassen würden, der ihm am meisten am Herzen liege, wenn sie ihm seine Gemahlin entziehen wollten. Lälius findet auch diese Gründe noch nicht zureichend, und der Wortwechsel wird lebhafter.

Cato kömmt darzwischen, welcher alles mit angehört und den Rat giebt, es auf die Entscheidung des Scipio ankommen zu lassen. Sie sind es zufrieden und gehen ab. Der Chor schmeichelt sich, daß Scipio der Königin geneigt sein werde.

Man sieht den Scipio, von den Häuptern seiner Armee und den Gefangenen begleitet, auftreten, unter welchen letztern sich Syphax befindet. Dieser gestehet dem Scipio, daß ihn seine Heirat mit der Sophonisbe von den Römern abspenstig gemacht habe, und hofft seinen Trost und seine Rache in den Ursachen seines Unglücks zu finden; denn da Sophonisbe den Massinissa geheiratet, so ist er schon ganz gewiß davon überzeugt, daß sie ihn in eben diesen Abgrund mit sich hineinziehen werde. Nachdem ihm Scipio seine Hochachtung zu erkennen gegeben, befiehlt er, daß man ihm die Ketten abnehmen und ihn in sein Zelt führen solle. Scipio sagt zu dem Cato, man müsse sich in acht nehmen, daß die Königin aus dem Massinissa nicht einen neuen Feind der Römer mache. Cato hinterbringt ihm die Verbindung des Massinissa mit dieser Prinzessin, desgleichen die Vorwürfe, die ihm Lälius deswegen gemacht, und den Schluß, den sie gefaßt, es auf seine Entscheidung dieser Sache ankommen zu lassen.

Massinissa kömmt darzu, und Scipio läßt sein ganzes Gefolge

abtreten. Er empfängt ihn sehr gütig, er rühmt seinen Mut und die Dienste, die er der Republik erwiesen, und verspricht ihm wirkliche Proben von der Dankbarkeit des Senats. Zugleich aber rät er ihm auch, weil doch die Königin Sophonisbe als eine Gefangene nach Rom geführet werden müsse, seine Leidenschaften zu überwinden und soviel Tugend durch die Schwachheit seiner Liebe nicht zu vernichten. Nachdem Massinissa allen möglichen Widerstand gethan, weicht er endlich dem Ansehen des Senats und den Vorstellungen des Scipio. Nur bittet er noch um einige Frist, um sich zu entschließen, auf was für Art und Weise er der Königin Sophonisbe sein ihr gegebenes Wort halten könne, daß sie, solange sie lebe, den Römern nicht ausgeliefert werden solle. Scipio verwilliget ihm diese Frist, und Massinissa begiebt sich weg, um darüber nachzudenken.

Der Chor von Weibern tritt wieder auf, und nachdem er seine Unruhe über das Schicksal der Sophonisbe bezeigt, erscheint eine von den Kammerfrauen dieser Prinzessin und meldet, daß, weil Massinissa sie von der Knechtschaft der Römer nicht habe erretten können, er ihr Gift zugeschickt habe, um seinem Versprechen ein Genüge zu thun, sie nicht lebendig in die Hände der Römer zu liefern. Die Königin habe geantwortet, daß sie dieses erste Unterpfand der Zärtlichkeit ihres Gemahls mit Vergnügen annähme; sie habe hierauf die Juno um ihren Schutz für ihr Vaterland und ihren Sohn angerufen und endlich das Gift verschlungen. Herminia, ihre Anverwandte, habe nichts davon gewußt, sondern weil sie mit Anordnung des Opfers beschäftiget gewesen, so habe sie es allzu spät erfahren.

Die Königin erscheint mit ihrem Sohne an der Hand, und ihr folgt die weinende Herminia. Das Gift fängt an zu wirken; die Königin tröstet die Herminia wegen ihres Todes und vertraut ihr ihren Sohn. Sie befiehlt ihr, dann und wann mit ihm von seiner Mutter zu reden und ihm zu sagen, auf was für Art sie gestorben, und wie sie den Tod der Knechtschaft vorgezogen habe. Sie stirbt, und man schafft sie weg.

Massinissa kömmt in aller Eil' und will die Königin noch verhindern, das Gift zu sich zu nehmen, weil er Hoffnung habe, sie des Nachts ohne Vorbewußt des Scipio nach Karthago schicken zu können. Er erfährt ihren Tod, verlangt sie noch zu sehen, sieht sie, wird gerührt und verspricht der Herminia seinen Beistand.

Beurteilung der „Sophonisbe“.

Die Gelehrten in Italien wollen von keinen andern Tragödien vor dieser wissen und geben sie für die erste aus. In der That müßte man auch in Ansehung der innern Einrichtung und der Beschaffenheit der Verse von dem zärtlichsten Geschmacke nicht sein, wenn man ältere Tragödien anführen wollte als diese. Weil dieses also ausgemacht ist, so muß man sich billig nach der allgemeinen Meinung richten.

„Sophonisbe“ ward im Jahre 1524 gedruckt, sie war aber wenigstens zehn Jahr vor ihrem Abdrucke schon aufgeführt worden. Ich kann den Zeitpunkt auf das genaueste nicht angeben, sondern weiß nur, daß sie das erste Mal zu Vicenz auf dem großen Saale des Rathauses mit prächtigen Verzierungen des Theaters und der Sitze der Zuschauer aufgeführt worden, und zwar alles auf Kosten des Senats dieser Stadt. Die „Rosemonda“ des Ruccelai, welches die zweite Tragödie war, die in Italien gemacht wurde, so wie wir hernach sehen werden, ward 1516 zu Florenz in Gegenwart Leo X. aufgeführet. „Sophonisbe“ muß also noch vor dieser Zeit sein aufgeführt worden.

Es sind folglich an die drittehalbhundert Jahr, als diese Tragödie in Italien zuerst erschien. Was die Einrichtung, den Ausdruck und alle die übrigen Teile seines Werks anbelangt, so muß man gestehen, daß sich Trissino von den Mustern der griechischen Tragödien nicht entfernt habe. Der Tod der Sophonisbe ist fast eine Übersetzung von der Scene der sterbenden Alceste in der Tragödie des Euripides dieses Namens.

Während der Zeit, als ich [Riccoboni] den italienischen Zuschauern einen Geschmack an den Trauerspielen beigebracht und sie gewöhnt hatte, die Stücke des Corneille und des Racine vorstellen zu sehen, habe ich die „Sophonisbe“ des Trissino aufgeführt, ohne daß sich jemand beklagt hätte, sie schmecke nach dem Altertume. Unser Verfasser denkt edel und drückt sich angenehm aus, die Peripetie ist in seinem Stücke vollkommen. Nichts kann trauriger sein als die Stellung der Sophonisbe, da sie sich am Schlusse des zweiten Aufzuges zu einer Sklavin der Römer gemacht sieht; nichts kann tröstlicher für sie sein als die Versprechungen des Massinissa und ihre Vermählung mit ihm, welche alle ihre Furcht und ihr Schrecken vor der gedrohten Knechtschaft vertreibet; nichts kann

endlich schrecklicher sein, als daß sie genötiget wird, das Gift zu nehmen, welches ihr ihr neuer Gemahl schickt. Livius hat die ganze Handlung dazu hergegeben, und der Dichter ist ihm sehr genau gefolgt. Ich wenigstens halte diese Tragödie für vollkommen, und wenn unsere tragischen Dichter aus dem sechzehnten Jahrhunderte in dem Geschmacke des Trissino geschrieben hätten, so würden wir jetzt weiter keine Mühe haben, als die Auftritte und Aufzüge zu bemerken, so wie ich es that, als ich das Stück aufführte, und Italien würde Griechenland glücklich gefolgt sein.

Diejenigen, die diese Tragödie kennen und sie als ein Werk, das ganz neulich oder nur vor funfzig Jahren gemacht worden, beurteilen wollen, werden selbst in den Schönheiten derselben Fehler finden. Sie werden den Ort der Handlung nicht billigen, welches ein Platz vor dem Thore des königlichen Palasts ist, und werden wünschen, daß es lieber ein Saal in dem Palaste selbst sein möchte. Sophonisbe, werden sie sagen, würde alsdenn nicht genötiget sein, ihren Palast und ihr Zimmer zu verlassen, um auf dem öffentlichen Platze zu sterben, und man würde die Schönheiten dieser Scene besser empfinden, weil mehr Anständigkeit dabei sein würde. Sie werden verlangen, daß die Boten ihre gewisse Namen haben sollten, so wie ihnen andre Dichter dergleichen gegeben haben; und obgleich diese besondern Namen ihnen kein ander Amt geben könnten als das Amt, Nachrichten zu bringen, welches die gewöhnlichen Boten in der Tragödie thun, so würde man doch wenigstens den königlichen Personen sich keine andre Leute als Leute vom Stande nähern sehen. Kurz, sie werden noch eine Menge andre Anmerkungen machen, die ich nicht tadeln würde, wenn ich nicht ganz anders dächte. Ich habe es gesehen, was für ein Unterscheid zwischen einem besondern und einem öffentlichen Platze, zwischen der Einfalt der Handlung und dem Reichtum der Episoden, zwischen bloßen Boten und ähnlichen Personen ist, die man prächtig ausgekleidet und mit einem großen Namen versehen hat.

Ob nun gleich die „Sophonisbe" vor drittehalb Jahrhunderten erschienen ist, so bin ich doch überzeugt, daß die Griechen zu den Zeiten des Sophokles und Euripides sie ohne Befremdung würden haben können aufführen sehen, und ich bin ein Augenzeuge, daß auch Zuschauer aus den jetzigen Zeiten einen Gefallen daran gefunden haben, ohne etwas sehr Anstößiges darinne zu bemerken.

II. Rosemonda.

Ein Trauerspiel des Ruccelai.

Die Personen dieses Trauerspiels sind Rosemonde, die Pflegemutter, der Chor, Falisco, der König Alboinus, Boten, Almachilde, eine Bediente.

Erster Aufzug.

Rosemonde eröffnet die Bühne mit ihrer Pflegemutter. Ihr Vater Kunamundus, König der Gepiden, ist vor drei Tagen in einem Treffen geblieben, das er mit dem Alboinus, Könige der Longobarden, gehalten. Diese beiden vereinten Völker hatten sich unter den Römern Italiens bemächtiget; nachdem aber die beiden Könige wegen Teilung der Provinzen uneins geworden, war es zu einem Kriege zwischen den Gepiden und Longobarden gekommen. Rosemonde, die Tochter des Kunamundus, war nach dem Treffen mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern in die Wälder geflüchtet, aus welchen sie alle Nächte hervorkam, um den Körper ihres Vaters zu suchen und ihn zur Erde zu bestatten.

Das Stücke fängt in der Nacht an, und diese Nacht ist die vierte, welche Rosemonde mit diesem Aufsuchen zubringt. Ihre Pflegemutter stellt ihr die Gefahr vor, der sie sich in Ansehung ihres Alters und ihres Ranges aussetze, und Rosemonde sagt es selbst, daß sie nicht älter als 16 Jahr sei. Ihre Pflegemutter ermahnt sie, sich zu den Gepiden an die Donau zu begeben und Anstalt zu machen, daß sie ihren Vater rächen könne.

Rosemonde kann sich nicht entschließen, den Körper ihres Vaters unbegraben zu lassen; sie erzählt einen Traum, in welchem ihr Vater mit ihr gesprochen habe, und sagt, daß sie sich entschließen müsse, zu sterben. Denn weil der tapfre Almachilde, den sie liebe, nicht in dem Lager der Longobarden sei und sie ganz allein mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern nichts unternehmen könne, so sei nur der Tod für sie noch übrig; vorher aber wolle sie durchaus ihrem Vater noch die letzte Pflicht erweisen, und mit diesem Vorsatze geht sie ab.

Ein Chor gepidischer Mädchens, die sich in dem Gefolge der Rosemonde befinden, erfüllen nunmehr die Bühne und stellen Betrachtungen über die Größe ihres Unglücks an, welches sie dahin bringe, den Tod als etwas Gutes zu begehren.

Zweiter Aufzug.

Die Pflegemutter tritt mit der Rosemonde auf, welche ihre Oberkleider abgelegt hat, um ihren Vater zu begraben.

Der Tag fängt an zu erscheinen, und die Pflegemutter fürchtet sich, von den Leuten des Alboinus entdeckt zu werden.

Die Frauenzimmer des Chors kommen und melden der Rosemonde, daß der Wald mit Soldaten angefüllt sei, und diese Prinzessin ermahnt ihre Gespielinnen, sich zum Tode gefaßt zu machen.

Falisco, einer von den longobardischen Generalen, tritt in Begleitung seiner Soldaten auf und fragt die Frauenzimmer, welche von ihnen sich unterstanden habe, den Befehlen des Alboinus zuwiderzuhandeln und einen von seinen Feinden zu begraben. Er giebt einigen von seinen Soldaten den Befehl, den Kunamundus wieder aufzugraben und das Haupt in einer Schale herzubringen. Rosemonde erinnert den Falisco, um ihn zu rühren, an die Dienste, die sie und ihre Mutter ihm erzeigt hätte, als er ein Gefangener der Gepiden gewesen wäre. Falisco antwortet, daß er diese Dienste nicht vergessen habe, daß er aber den Befehlen des Königs notwendig folgen müsse, wenn er weiter imstande sein wolle, sie bei ihrem Überwinder zu vertreten und ihr seine Dankbarkeit zu beweisen.

Die Soldaten kommen mit dem Kopfe des Kunamundus wieder, und Falisco führet Rosemonden mit sich ab.

Die Frauenzimmer des Chors beweinen ihr Unglück, flehen den Himmel um Schutz und um die Erhaltung ihrer Ehre, wenn sie auch mit dem Verluste ihres Lebens verknüpft sein sollte.

Dritter Aufzug.

Der Rest von der Handlung geht vor dem Zelte des Alboinus vor.

Alboinus tritt auf und ist unruhig, keine Nachricht von dem Falisco zu haben.

Ein Bote kömmt mit dem Kopfe des Kunamundus. Alboinus befiehlt, daß man aus der Hirnschale ein Trinkgeschirr machen solle, welches an großen Festtägen zum Denkmale seines Sieges dienen könne.

Falisco kömmt mit der Rosemonde. Alboinus erzürnet sich über sie, und sie antwortet ihm mit einem edeln Trotze. Alboinus

drohet ihr, sie ihrem Vater nachzuschicken, und läßt sie mit der Pflegemutter in einem von den nahen Zelten bewachen.

Falisco bleibt mit dem Könige allein, und durch staatskluge Betrachtungen bringt er den Alboinus zu minder wilden Gesinnungen. Alboinus verdenkt es sich selbst, ein hilfloses Frauenzimmer gemißhandelt zu haben. Falisco stellt ihm auf eine geschickte Art vor, wieviel Vorteile für ihn daraus entstehen würden, wenn er mit den Rechten des Sieges auch diejenigen verbände, die ihm über die Gepiden eine Vermählung mit ihres Königes Tochter geben könnte. Alboinus scheinet anfangs weit davon entfernt zu sein, endlich aber entschließt er sich dazu und trägt dem Falisco auf, die Prinzessin darauf vorzubereiten, und begiebt sich weg.

Falisco läßt die Rosemonde rufen und schlägt ihr vor, den König zu heiraten. Rosemonde schlägt es mit Schauder aus. Falisco stellt ihr verschiedne Ursachen vor, die sie dazu bewegen könnten, und geht endlich fort, um zu hören, ob man von der Rückkunft des Almachilde keine Nachricht habe. Er will wiederkommen und den endlichen Entschluß der Prinzessin erwarten.

Die Pflegemutter überredet die Rosemonde, in die Heirat mit dem Alboinus zu willigen, und bittet sie unter andern Ursachen auch deswegen darum, damit sie die Frauenzimmer von ihrem Gefolge retten könne. Rosemonde, die es beständig ausgeschlagen, wird gerührt, und als Falisco wieder zurückkömmt, sagt ihm die Pflegemutter, daß Rosemonde darein willige. Er verläßt sie, um dem Könige die Nachricht davon zu bringen, und Rosemonde geht mit ihrer Pflegemutter ab.

Vierter Aufzug.

Almachilde tritt auf und erkundiget sich bei dem Chore nach der Prinzessin. Er will sich bei ihr melden lassen. Der Chor meldet ihm, daß sie den Alboinus heiraten solle, und erzählt ihm alles, was vorgegangen ist. Almachilde überläßt sich seinem Schmerze, und da er sich eben ums Leben bringen will, kömmt eine von den Kammerfrauen aus dem Zelte des Königs. Voller Entsetzen erzählt sie, daß Alboinus am Ende der Mahlzeit das aus der Hirnschale des Königs der Gepiden verfertigte Trinkgeschirr herbeibringen lassen und die Königin genötiget habe, daraus zu trinken. Sie fügt hinzu, daß Alboinus und Rosemonde von der Tafel

aufgestanden wären, und daß man sie zu dem Brautbette begleitet habe.

Rosemonde kömmt mit ihrer Pflegemutter dazu. Die Prinzessin wird den Almachilde vor tiefer Traurigkeit nicht gewahr und beschäftiget sich bloß mit dem, was bei der Tafel vorgegangen. Sie sagt zu ihrer Pflegemutter, daß sie sich dem Tode nahe fühle, und befiehlt ihr, ihre Asche aufzubewahren und sie dem Almachilde mit der Bitte zu überbringen, daß er sie in das Begräbnis der Könige der Gepiden stellen möge. Indem sie diese Worte sagt, fällt sie in Ohnmacht und wird von den Frauenzimmern des Chors gehalten. Almachilde nähert sich, und da er einen solchen Anblick nicht aushalten kann, gerät er in Wut und will den Alboinus zu erstechen gehen. Die Pflegemutter hält ihn zurück und ermahnet ihn während der Ohnmacht der Rosemonde, die Klugheit mit seinem Mute zu verbinden, damit er sie desto sichrer rächen könne Sie schickt ihn in das Zelt der Frauenzimmer der Rosemonde und folgt ihm dahin nach.

Der Chor bleibt mit der in Ohnmacht liegenden Rosemonde zurück, beweint das Unglück dieser Prinzessin und bittet den Himmel, das Unternehmen wider den Alboinus wohl ausschlagen zu lassen.

Fünfter Aufzug.

Die Kammerfrau, welche im Vorhergehenden schon erschienen, kömmt eilig auf die Bühne, und da sie Rosemonden wieder aus ihrer Ohnmacht zu sich selbst gekommen zu sein findet, meldet sie ihr, daß sie gerochen sei. Sie sagt ihr, daß die Pflegemutter den Almachilde Weibskleider anziehen lassen und ihn unter dieser Verkleidung in das Zelt des Alboinus geführt habe. Almachilde habe ihm das Leben genommen und werde ihr den Kopf des Tyrannen bringen. Rosemonde danket dem Himmel für den verliehenen Schutz, begiebt sich in ihr Zelt zurück, den Almachilde daselbst zu treffen, und die Tragödie hat ein Ende.

Beurteilung der „Rosemonde".

Der Verfasser dieses Trauerspiels ist wegen seiner vornehmen Geburt, wegen seiner Bedienungen und wegen seiner Gelehrsamkeit berühmt. In dem ersten Teile der „Auserlesenen Versuche italienischer Tragödien des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten

Jahrhunderts“, welcher zu Verona 1723 gedruckt ist, findet man einen „Orest“, welches das zweite Trauerspiel des Ruccelai ist. Es ward zweihundert Jahr nach dem Tode des Verfassers zuerst gedruckt, und aus dem Vorberichte an den Leser wird man die Vortrefflichkeit des Dichters kennen lernen.

Ob nun gleich der „Orest“ für vollkommner als die „Rosemonde“ gehalten wird, so habe ich doch lieber aus dieser als aus jenem einen Auszug mitteilen wollen, weil sie unmittelbar auf die „Sophonisbe“ des Trissino gefolgt und also die zweite italienische Tragödie ist. Ich habe auch deswegen lieber einen Auszug aus der „Rosemonde“ geben wollen, weil die ganze Einrichtung der Fabel aus dem Genie des Verfassers geflossen ist; „Orest“ hingegen ist nichts als eine Übersetzung von des Euripides „Iphigenia in Tauris“. — —

Ruccelai ist ein großer Freund des Trissino gewesen. Als dieser letztere seine „Sophonisbe“ ans Licht treten ließ, so erschien auch fast zu eben der Zeit die „Rosemonde“ des erstern. Ruccelai hatte sie gleichsam zur Nacheiferung seines Freundes verfertiget; allein diese Nacheiferung schadete dem guten Verständnisse dieser zwei Freunde so wenig, daß sie dasselbe vielmehr befestigte.

Ammirato il Vecchio sagt in dem zweiten Teile seiner „Kleinen Werke“, daß sich Trissino und Ruccelai oft in zahlreicher und vornehmer Gesellschaft mit einander befunden und zum Spaße Stücken aus ihren Trauerspielen hergesagt hätten, um die Zuhörer urteilen zu lassen, welcher von ihnen den Vorzug verdiene. Dieser Beweis von der Freundschaft dieser zwei großen Männer könnte noch zweideutig sein, allein der folgende wird es ganz und gar nicht sein.

Ruccelai starb zu Rom in der erhabnen Bedienung, welche ihm der Papst, sein Oheim, anvertrauet hatte. Vor seinem Tode befahl er noch seinem Bruder, seinem guten Freunde, dem Trissino, wenn er von Venedig, wohin er als Gesandter gegangen war, wieder zurückkommen würde, sein Trauerspiel „Orest“ anzuvertrauen, welches der ganzen Welt damals noch unbekannt war, und ihn in seinem Namen zu bitten, daß er es verbessern und herausgeben wolle, wenn er es für würdig hielte, in der gewissen Zuversicht, daß sein Freund so damit umgehen werde, als ob es sein eigen Werk wäre.

Die „Rosemonde“ ward das erste Mal zu Florenz im Jahr 1516 in Gegenwart Leo X. aufgeführt. Gedruckt ward sie zu Siena

1525, zu Venedig 1550 und 1582 und zu Florenz 1593. Diese letzte Ausgabe ist die richtigste unter allen. In den drei letztern ist das Trauerspiel nach den Aufzügen abgeteilt; allein die Auftritte sind nicht angemerkt, so daß es scheinet, als ob jeder Aufzug nur einen einzigen Auftritt enthalte, obgleich die spielenden Personen von dem Theater abgehen und andre dazukommen. In der Ausgabe aber von 1525, die ich ehedem gehabt, sind, wo ich mich nicht irre, die Aufzüge nicht angemerkt, und es ist auch ganz natürlich, zu glauben, daß der erste Abdruck der „Rosemonde" in einem fortgegangen, ohne von den Aufzügen und Auftritten unterbrochen zu sein, so wie die „Sophonisbe" des Trissino und die griechischen Tragödien, welche ihnen zu Mustern gedienet. Es ist ohne Zweifel eine Erfindung der Buchdrucker, welche dreißig Jahr darauf es für nötig werden gehalten haben, wenigstens die Aufzüge von einander zu unterscheiden.

Obgleich der historische Inhalt der „Rosemonde" aus der neuern Geschichte ist, so hat doch der Verfasser die Griechen in Einrichtung der Handlung sehr streng nachgeahmt. In den damaligen Zeiten konnte man es auch wohl nicht anders thun, wenn man sich nicht den bittersten Kritiken aussetzen wollte. Die griechische Tragödie war die einzige bekannte Tragödie, und da man aus ihr allein sich einen Begriff von dergleichen Werken machen konnte, so mußte man ihr auch folgen. Die italienischen Poeten haben in den nachfolgenden Zeiten es nur allzu wohl gewiesen, daß sie Einbildungskraft genug besessen, die Grenzen zu überschreiten.

Die Handlung der „Rosemonde" ist mit aller gehörigen tragischen Anständigkeit bearbeitet, und ich glaube sogar, daß man mit ganz kleinen Vermehrungen nach dem heutigen Geschmacke aus diesem Stücke, so wie es ist, eine vortreffliche Tragödie für unser Jahrhundert machen könne. Die Stellung der Rosemonde ist ungemein rührend, und die Peripetie ist vollkommen. Nur wird man dem Verfasser vielleicht vorwerfen, daß er die Sitten der Longobarden allzu genau beobachtet und den Kopf des Kunamundus auf die Scene gebracht habe. Es ist wahr, die Longobarden, welche aus dem Innersten von Deutschland hervorkamen, waren noch weit barbarischer als die durch einen langen Umgang mit den Römern gesitteter gewordenen Franzosen, die allezeit derselben Nachbarn gewesen waren. Und gleichwohl sieht man aus den Gesetzen der Franzosen, daß es ein gemeiner Gebrauch unter

diesen Völkern gewesen, nicht allein den Feinden, welche sie im Treffen getötet, den Kopf abzuhauen, sondern auch diese Köpfe aufzubewahren, um die Außenseiten ihrer Häuser damit zu verzieren. Das salische Gesetz hat sogar einen ausdrücklichen Artikel wider diejenigen, welche dergleichen Köpfe von den Pfosten wegnehmen würden, auf welche sie von dem Eigentümer der Häuser gesetzt worden.

Der Umstand mit dem Kopfe des Kunamundus, aus welchem ein Trinkgeschirr gemacht worden, ist in der Historie gegründet und den wilden Sitten dieser barbarischen Jahrhunderte gemäß.

Wenn man sich einen Stoff zu einem Trauerspiele wählt, so muß man überhaupt nicht die wahren Sitten der Geschichte verstellen, um sich nach den Sitten seiner Zeit zu richten; man muß vielmehr das ganze Unternehmen fahren lassen und sich einen bequemern Stoff aussuchen.

Seit einem Jahrhunderte haben nicht alle Nationen so gedacht als ich, und man wird mich ganz gewiß für einen Ausschweifenden halten. Ich glaube aber, daß es doch wenigstens erlaubt sein wird, seine Meinung zu sagen, besonders wenn man eben nicht willens ist, Regeln zu geben, sondern sich vielmehr der Entscheidung andrer unterwirft.

Man ist schon seit langer Zeit gewohnt, die Helden der Fabel in dem Trauerspiele zu verschönern und wider die Gesetze und wilden Sitten der Nationen entweder gesittete Hofleute oder irrende Ritter aus ihnen zu machen. Es ist dieses ein vortrefflicher Kunstgriff, allen denen zu gefallen, welche weder von der Geschichte, noch von der Fabel, noch von dem Theater etwas wissen und nichts Älters kennen als ihre Großeltern. Dergleichen Werke sind daher nicht nur allen denen anstößig, welche Wissenschaft und Gelehrsamkeit besitzen, sondern sie sind auch der Ehre ihrer zeitverwandten Schriftsteller nachteilig, und es wäre zu wünschen, daß sie durch den Druck ganz und gar nicht bekannt gemacht würden und sich ihre Dichter mit dem Beifalle der Vorstellung begnügten.

Wenn die Italiener drei Vierteile von ihren Tragödien aus den vergangenen Jahrhunderten weniger hätten drucken lassen, so würden sie zwar in Betrachtung der Anzahl ärmer, an Ehren aber desto reicher sein.

Um wieder auf die „Rosemonde“ zurückzukommen, so finde ich

so wenig daran auszusetzen, daß ich, wenn ich sie während meines Aufenthalts in Italien auf das Theater gebracht hätte, nicht mehr als zehn Zeilen darinne würde verändert haben, in welchen ich von dem Kopfe des Kunamundus bloß gesprochen hätte, ohne ihn selbst auf die Scene zu bringen. Und auf diese Art hätte ich mich nicht fürchten dürfen, zärtlichen Zuschauern ekel zu werden.

Zu Ende des vierten Aufzuges fällt Rosemonde ohnmächtig in die Arme der Frauenzimmer vom Chore und bleibt in dieser Stellung bis zu Anfange des fünften Aufzuges. Heutzutage würde es lächerlich sein, eine Person von einem Aufzuge zum andern, unterdessen daß die Musik im Orchester gehet, ohnmächtig liegen zu lassen.

Wenn wir aber überlegen, daß, wie ich schon gesagt, die Tragödie „Rosemonde" durch nichts anders in Aufzügen unterschieden ist als durch die Unterbrechung des Chors, daß also nach dem Muster der griechischen Tragödien die Handlung in einem Stücke darinne fortgehet und der Schauspieler mit dem letzten Worte des Chors wieder auftritt, so wird man leicht einsehen, daß Rosemonde gar wohl ohnmächtig auf der Scene liegen bleiben kann.

Der Verfasser hat hierinne dem Euripides nachgeahmet. Dieser Grieche läßt nämlich in seiner „Hecuba" diese unglückliche Königin, welche den Tod der Polyxene beweint, dem Schmerze so unterliegen, daß sie sich in ihr Kleid eingehüllet auf die Erde wirft und weinend auf der Bühne liegen bleibt, bis der Chor zu Ende ist und durch seine Betrachtungen den Schluß des Aufzuges bemerkt. Talthybius kömmt darzu und sagt den Weibern des Chors, daß er mit der Hecuba sprechen wolle. Sie zeigen sie ihm auf der Erde liegend und in ihre Kleidung eingehüllt, in welcher Stellung sie die ganze Zeit über geblieben, da der Chor sich hören lassen, das ist, nach unsrer Art zu reden, von einem Aufzuge bis zum andern.

Was den Ausdruck des Trauerspiels „Rosemonde" anbelangt, so muß man gestehen, daß er vollkommen schön ist.

Man könnte ihm nach dem heutigen Geschmacke vorwerfen, daß einige allzu gemeine oder allzu natürliche Ausdrücke darinne vorkommen; denn jetziger Zeit kostet es auf allen Theatern von Europa sehr viel Mühe, mit dem Natürlichen glücklich zu sein. Unterdessen kann man aber doch nicht sagen, daß sich der Verfasser niedriger und unanständiger Ausdrücke bedient habe; er

spricht allezeit edel, und wenn ich seine Sache hierinne verteidigen wollte, so könnte ich, glaub' ich, sagen, daß, wenn ein König nur groß denke und nicht ganz und gar unedle Ausdrücke brauche, der Ausdruck der königlichen Würde nicht unanständig sein und sich so vielmehr derjenigen Natur und derjenigen Wahrheit nähern werde, mit welcher heutzutage so viele verunglücken. Ich will nicht behaupten, daß man die prächtigen Ausdrücke gänzlich vermeiden müsse, um der simpeln Natur Platz zu machen; man muß vielmehr der Gewohnheit folgen, welche seit langer Zeit unsre Ohren gewöhnt hat, große Worte und rauschende Gedanken zu hören. Vor zweihundert Jahren aber war unser Gehör bescheidner, und Ruccelai hat Überlegung genug gehabt, das Edle der Gesinnungen mit dem Emphatischen des Ausdruckes nicht zu verbinden, sondern hierinne vielmehr den Griechen als Lateinern zu folgen.

Hundert Jahr nach ihm haben die Italiener auf dieser Seite nur allzu sehr verstoßen, und nach und nach sind sie zu dem gekommen, was die benachbarten Völker unter dem Namen concetti an ihnen verlachen und ihre Landsleute selbst am allerersten.

Es scheint mir, als ob zum Schlusse des Trauerspiels „Rosemonde“ noch etwas fehle. Almachilde tötet den Alboinus, und die Prinzessin ist gerächet. Dieses ist unstreitig das Ende der Handlung, welches sich der Dichter vorgesetzt hat und über welches er hinauszugehen nicht verbunden, ja auch nicht einmal befugt ist. Gleichwohl aber scheinen mir die Ungewißheit, in welcher der Zuschauer wegen der Rosemonde bleibt, die Folgen von der Ermordung des Alboinus und die Gesinnungen der Häupter der Armee in Ansehung der Wahl eines neuen Königs Dinge zu sein, die man dem Zuschauer in acht oder zehn Zeilen sollte voraussehn lassen; und diese Zeilen hätte Almachilde oder die Pflegemutter oder ein Bote ganz am Ende der Tragödie sagen können. Kenner, welche weiter sehen als ich, mögen diesen Punkt untersuchen und ihr Urteil darüber fällen.

Ich glaube, daß diese zwei ersten italienischen Tragödien in der That von der Beschaffenheit sind, daß Italien darauf stolz sein kann, und es wäre sehr gut, wenn sich unter den nachfolgenden Stücken viele von dergleichen Beschaffenheit fänden.

X.

Auszug aus der „Calandra"
des Kardinal Bernardo da Bibiena.

Auch aus diesem Stücke, welches man in dem vierten Hauptstücke der obigen „Geschichte" als das erste regelmäßige italienische Lustspiel hat kennen lernen, wird man hoffentlich einen Auszug hier nicht ungern finden. Er ist gleichfalls von dem Herrn Riccoboni.

Inhalt.

Demetrius, ein Edler von Modon, hatte zwei Zwillinge, Lidio und Santilla, die einander so ähnlich waren, daß sie ihre Eltern selbst ohne die Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Kleidung nicht von einander würden haben unterscheiden können. Lidio und Santilla verlieren im sechzehnten Jahre ihres Alters ihren Vater und ihre Mutter. Die Türken nehmen Modon ein, stecken die Stadt in Brand und ermorden fast alle Einwohner. Der Knabe rettet sich mit seinem Hofmeister und seinem Bedienten. Das Mädchen wird von ihrer Pflegemutter als ein Knabe verkleidet, und beide werden nebst einem Bedienten vom Hause zu Sklaven gemacht und nach Konstantinopel geführet.

Perillo, ein florentinischer Handelsmann, kauft sie alle drei los, führt sie mit sich nach Rom, wo sie während eines Aufenthalts von zehn bis elf Jahren die Sprache und die Sitten des Landes lernen. An eben dem Tage, da die Handlung der vorzustellenden Fabel ihren Anfang nimmt, will Perillo seine einzige Tochter mit der Santilla verheiraten, die er für einen Knaben

2 f. Auszug aus der „Calandra" ꝛc., Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754.

hält und als einen solchen auch auferzogen hat. Sie heißt Lidio nach dem Namen ihres Bruders, und Perillo liebt sie ungemein. Der wahre Lidio aber, der Bruder der Santilla, der sich in das Toskanische gerettet hatte, kommt in dem achtzehnten Jahre seines Alters nach Rom, wo er die Römerin Fulvia, eine Frau vom Stande, liebt, die er verschiednemal in der Kleidung eines Frauenzimmer besucht hat.

Die Personen, welche in dem Stücke vorkommen, sind also: Tessenio ein Bedienter, der Hofmeister Polinicio, Lidio, Calandro, Samia eine Bediente, ein Zaubrer Ruffo, Santilla, Tannio ein Bedienter, Fulvia, die Frau des Calandro, eine Buhlerin, ein Packträger, Schergen vom Zollhause.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio allein.

Indem er über die Schicksale der Menschen und über den Eigensinn des Glücks seine Betrachtungen angestellt, erinnert er sich an die Begebenheiten seines Herrn, des Lidio, und der Santilla, dieser so ähnlichen Zwillinge, daß sie niemand von einander unterscheiden konnte. Er sagt, sein Herr habe sich, nachdem die Türken die Stadt Modon eingenommen, nach Bologna begeben; weil er aber einige Nachricht bekommen, daß seine Schwester noch am Leben sei, so habe er sich vorgesetzt, sie durch ganz Italien zu suchen. Seit einem Monat befinde er sich in Rom, wo er sich eine Gebieterin zugelegt Namens Fulvia. Er habe ihn bei dem Calandro, dem Manne der Fulvia, in Dienste treten lassen, um jemanden zu haben, der ihm bei ihr gute Dienste thun könne. Er sagt, daß er seinem Herrn auch so wohl gedient habe, daß Fulvia außerordentlich in ihn verliebt worden und Lidio verschiednemal in Frauenzimmerkleidern unter dem Namen seiner Schwester Santilla bei ihr gewesen sei. Weil aber sein Herr befürchte, daß dieser Handel endlich herauskommen dürfte, so vernachlässige er seit einigen Tagen die Fulvia und thue, als ob er von Rom weggehen wolle. Fulvia habe daher in der Raserei ihrer Liebe ihre Zuflucht zu ihm, dem Tessenio, und zu ihrer Magd, der Samia,

welche um das Geheimnis wisse, genommen, um ihr ihren Liebhaber wieder zurückzubringen. Übrigens suche sie auch von allen Seiten Hexenmeister und Schwarzkünstler zusammen, um den Lidio mit Gewalt wieder an sich zu ziehen, dem sie außerdem versichern lassen, daß sie ihren einzigen Sohn seine Schwester wolle heiraten lassen, wenn er so glücklich wäre, sie wiederzufinden.

Er fügt noch hinzu, die arme Frau thue alles dieses auf eine solche Art, daß es ihr Mann schon tausendmal müsse gemerkt haben, wenn er nicht der albernste und dümmste Mann von der Welt wäre. Er übertreibt die Verwirrungen, in die ihn dieser Liebeshandel seines Herrn setze, und sagt, daß ein andrer im Werke sei, von welchem er gern dem Lidio je eher je lieber Nachricht geben möchte. Er sieht ihn kommen; weil er aber von seinem Hofmeister begleitet wird, tritt er beiseite.

Zweiter Auftritt.

Polinicio der Hofmeister, **Lidio** und **Tessenio.**

Der Hofmeister giebt dem Lidio Verweise und sagt ihm, daß er alle seine Liebeshändel wisse und auch den, welchen er mit einer von den vornehmsten Damen in Rom habe. Er giebt ihm zu bedenken, was für Gefahr er laufen müsse, wenn es herauskommen sollte. Lidio entschuldiget sich mit der Heftigkeit der Liebe, mit dem Feuer der Jugend und mit tausend andern solchen Ausflüchten. Der Hofmeister greift endlich den Tessenio an und wirft ihm vor, daß er an den Ausschweifungen seines Herrn einzig und allein Ursache sei. Der Bediente mengt sich mit darein, und es fällt ein sehr lustiger Auftritt zwischen ihnen vor.

Dritter Auftritt.

Lidio. Tessenio.

Tessenio sagt seinem Herrn, daß, als er das letzte Mal in Weibskleidern zu der Fulvia gegangen, der arme Calandro, ihr Mann, ihn für ein wirkliches Mädchen gehalten und sich sterblich in ihn verliebt habe. Er habe ihn ersucht, ihm in seiner Liebe behilflich zu sein, und er seinesteils habe ihm die besten Versprechungen von der Welt gemacht und ihm geschmeichelt, daß er mit seiner Liebe willkommen sein werde. Lidio lacht über dieses

Abenteuer und bittet ihn, fortzufahren. Tessenio sagt, daß die Dummheit des Calandro ihnen reichen Stoff, sich lustig zu machen, geben könne; er sieht ihn aber kommen und läßt seinen Herrn beiseite gehen.

Vierter Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Es fällt eine sehr komische Scene zwischen ihnen vor. Tessenio beredet ihn, daß er mit der Santilla seinetwegen gesprochen habe, und zwar mit so gutem Erfolge, daß sie vor Liebe gegen ihn fast sterbe. Er verspricht ihm, daß er ihn bald zu ihr führen wolle, und Calandro geht vergnügt ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Die Bediente sagt dem Tessenio in größter Bewegung, daß sich ihre Gebieterin sehr übel befinde, daß sie den Lidio zu sehen verlange, und daß sie auf ihren Befehl zu einem Schwarzkünstler gehe, welcher ihn durch seine Zaubereien mit Gewalt wieder zu ihr bringen solle. Tessenio geht ab.

Sechster Auftritt.

Samia. Ruffo.

Weil Samia den Ruffo von weiten sieht, so ruft sie ihn und heißt ihn zu ihrer Gebieterin gehen, welche mit ihm sprechen wolle. Ruffo sagt, sie solle nur vorangehen, er wolle ihr von weiten folgen. Ruffo bleibt allein und sagt, er glaube, daß ihn ohne Zweifel diese Dame in der Meinung zu sich rufen lasse, er sei ein Schwarzkünstler, so wie es die ganze Welt von ihm meine; sie werde sich seiner Hilfe vielleicht bedienen wollen, und er hoffe, nichts dabei zu verlieren. Weil er jemanden kommen sieht, so folgt er der Samia.

Siebenter Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt allein auf die Bühne, und Calandro kömmt nach und fragt ihn sehr eifrig, ob er die Santilla wieder gesehen

habe. Tessenio sagt ja. Sie sprechen von der Art, wie er sich bei der ersten Unterredung gegen sie bezeigen wolle, und nach einer sehr lächerlichen Scene dringt Calandro darauf, daß Tessenio seine Sache ja bald zustande bringen solle, und gehen ab.

Achter Auftritt.

Ruffo allein.

Er sagt, Fulvia habe ihn gebeten, durch seinen dienstbaren Geist ihren Liebhaber mit Gewalt wieder zu ihr zu bringen. Er spricht, daß er glücklicherweise diesen Liebhaber kenne, daß er ein Grieche von Geburt sei Namens Lidio, und daß er auch seinen Bedienten, den Tannio, kenne. Er habe der Fulvia zwar nichts Gewisses versprochen, er wolle aber zu dem florentinischen Kaufmann Perillo gehen, bei welchem Lidio wohne, und wolle ihn bereden, die Dame zu besuchen.

Zweiter Aufzug.

Erster Auftritt.

Der weibliche Lidio, Tannio und **die Pflegemutter.**

Dieses in einen Knaben verkleidete Mädchen kömmt und spricht mit ihrer Pflegemutter und ihrem Bedienten von den Vorzügen, welche die Mannspersonen vor dem Frauenzimmer genießen. Sie wiederholt in wenig Worten ihre Modonsche Begebenheit und sagt, daß sie so glücklich nicht würde gewesen sein, wenn man gewußt hätte, daß sie ein Mädchen wäre; die Türken würden sie nicht verkauft, und Perillo würde sie vielleicht nicht gekauft haben. Sie beklagt sich über ihr Unglück; denn wenn sie ein Knabe wäre, so würde Perillo sein und ihr Glück machen. Der gute Mann sei in der Meinung, daß sie einer wäre, so wohl mit ihr zufrieden, daß er ihr seine einzige Tochter und die Erbin seines ganzen Vermögens zur Ehe geben wolle. Die Heirat solle in einigen Tagen vor sich gehen, und eben deswegen habe sie ihren Bedienten und ihre Pflegemutter aus dem Hause geführet, um mit ihnen zu überlegen, was bei dem Unglücke, das ihnen drohe, zu thun sei. Sie will fortfahren, Tannio aber heißt sie schweigen, weil er eine Magd auf sie zukommen sieht.

Zweiter Auftritt.

Samia und die Vorigen.

Samia kommt ganz atemlos aus dem Hause und beklagt ihre arme Gebieterin, welche ihren Geliebten durch das Fenster auf der Gasse gesehen habe und sie ihm nachschicke. Sie nimmt die Santilla für ihren Bruder Lidio und redet ihr von der Fulvia vor. Sie verstehen einander nicht, und Lidio will ihre Gebieterin weder sehen noch sprechen. Samia erzürnt sich und sagt, daß sie sogleich zu einem Schwarzkünstler gehen wolle, der sie schon mit Gewalt zu ihr zu bringen wissen werde. Tannio tadelt seine Gebieterin, die Santilla, daß sie die Magd nicht genug ausgefragt, damit sie es hätten erfahren können, für wen sich denn eigentlich die Fulvia so öffentlich erkläre. Santilla ist selbst darüber verdrießlich und sagt, daß sie ein andermal geduldiger zuhören wolle.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Das Mädchen Lidio. Tannio.

Ruffo tritt auf, und indem er sie gewahr wird, sagt er zu dem Lidio, daß er ihn schon eine lange Weile suche. Lidio sagt ihrer Pflegemutter, daß sie nur wieder zu dem Perillo, ihrem Herrn, hineingehen und ihr durch den Tannio, wenn er nach Hause gekommen sein würde, von dem, was vorgehe, Nachricht geben solle; sie für sich sei entschlossen, den ganzen Tag nicht wieder nach Hause zu kommen, damit sie ihr Unglück solange als möglich vermeiden könne. Ruffo sagt ihr, daß ihn eine von den vornehmsten Damen in Rom, die ihn für einen Schwarzkünstler halte, gebeten habe, den Lidio mit Gewalt zu ihr zu bringen, weil sie ganz närrisch in ihn verliebt sei. Lidio und Tannio erzählen ihm, was mit der Magd vorgefallen. Ruffo billiget die Abfertigung derselben, er rät ihnen aber auch zugleich, das erste Mal anders zu verfahren. Lidio verspricht es ihm und fragt, wenn er zu der Fulvia gehen solle. Ruffo sagt ihm, sie habe ihn gebeten, daß er ihren Liebhaber noch heute durch die Macht seines dienstbaren Geistes zu ihr bringen wolle, und zwar in der Gestalt eines Frauenzimmers. Er fügt hinzu, er bilde sich ein, Fulvia habe damit sagen wollen, in der Verkleidung eines Frauenzimmers. Lidio verspricht ihm, bald Antwort zu geben, und Ruffo geht ab.

Vierter Auftritt.

Tannio. Der weibliche Lidio.

Der Bediente überredet seine Gebieterin, den Vorschlag des Ruffo auszuführen, wenn es auch in keiner weitern Absicht geschehen sollte, als sich eine Lust zu machen. Lidio ist es zufrieden und befiehlt ihm, nach Hause zu gehen, um ihm von dem, was daselbst vorgehe, Nachricht zu bringen und ein Frauenzimmerkleid für ihn zu suchen. Er bestellt ihn an einen gewissen Ort, wo sie den Ruffo wiedersehen und sich mit ihm entschließen wollen. Weil sie Leute kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Fulvia.

Tessenio tritt auf, und weil er die Fulvia an der Thüre ihres Hauses gewahr wird, so nähert er sich ihr und will sie bereden, daß Lidio bald abreisen müsse, um zu sehen, wie sie diese Nachricht aufnehmen werde. Fulvia spricht mit ihm vom Lidio, und Tessenio sagt ihr, daß er weiterreisen wolle, um seine Schwester aufzusuchen. Fulvia bittet ihn, den Lidio zurückzuhalten, und verspricht, seine Schwester in ganz Italien suchen zu lassen, mit der Versicherung, wenn man sie fände, sie mit ihrem einzigen Sohne, dem Flaminio, zu verheiraten. Tessenio verspricht sein Bestes zu thun, und Fulvia begiebt sich wieder hinein.

Sechster Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Calandro kömmt, und Tessenio wünscht ihm Glück, weil, wie er sagt, Santilla ihn so gütig angehört habe, daß sie sich weit mehr nach ihm, als er sich nach ihr sehne. Calandro will sogleich zu ihr gehen, Tessenio aber sagt ihm, daß sich dieses nicht thun lasse, daß man gewisse Maßregeln dabei beobachten müsse, und er nicht anders als im Verborgnen zu ihr kommen könne. Er sagt, sie habe ihm den Vorschlag gethan, ihn in einen Koffer einzuschließen und auf diese Weise in ihr Zimmer zu bringen, weil sie ihn anders nicht wohl hereinlassen könne. Calandro sagt, man werde nimmermehr einen so großen Koffer finden, daß

er der Länge nach darinne liegen könne. Tessenio antwortet, daß jeder Koffer hierzu gut sei; denn, wenn er schon nicht ganz hineingehe, so könnte man ihn doch stückweise hineinlegen. Hier wird die Scene ungemein komisch, indem Tessenio ihn überredet, daß er ihm alle Glieder ausrenken und sie hernach, wenn er aus dem Koffer hervorwollte, wieder in ihre Stelle einsetzen könne. Nachdem er einen Versuch von diesem seinem Geheimnisse gemacht, bei welchem es, wie er sagt, auf gewisse Worte aus der schwarzen Kunst ankomme, thut er, als ob Calandro alles verdorben habe und man notwendig einen großen Koffer suchen müsse, in welchem er ganz und gar Raum habe. Calandro bestellt ihn an einen gewissen Ort und begiebt sich weg. Tessenio sieht die Samia kommen und geht ab.

Siebenter Auftritt.

Samia. Fulvia.

Salmia kömmt ganz allein und redet von der Unhöflichkeit des Lidio gegen ihre Gebieterin; sie fürchtet, die Fulvia möchte endlich damit herausplatzen, und die Brüder des Calandro möchten es merken, wenn sie sie alle Augenblicke von dem Lidio reden hörten. Fulvia ruft in dem Hause die Samia, und diese begiebt sich hinein, weil sie ohnedem jemand kommen sieht.

Achter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio.

Das Mädchen Lidio erfährt von ihrem Bedienten, daß in dem Hause des Perillo, ihres Herrn, alles zu ihrer Verheiratung mit seiner Tochter zurechte gemacht werde, daß die Braut sehr vergnügt sei, und daß man glaube, der Bräutigam werde es nicht weniger sein. Santilla will verzweifeln und wünscht sich den Tod, welchem sie ohnedem nicht entfliehen könne, weil der Vater und die Mutter ihrer Braut, wenn sie die Wahrheit erfahren sollten, sie gewiß würden töten lassen. Tannio tröstet sie und bestärkt sie zugleich in dem Vorsatze, sich den ganzen Tag über in dem Hause nicht sehn zu lassen. Er fügt hinzu, der Liebeshandel mit der Dame, zu welcher sie in Frauenzimmerkleidern gehen solle, komme gleich zu gelegener Zeit, sie den Tag über zu verbergen. Er hat die Kleider bereits zurechte gelegt; Santilla billiget alles,

und sie begeben sich weg, um den Ruffo aufzusuchen und den Herbeikommenden aus dem Wege zu gehen, weil sie immer befürchten, es möchte jemand aus dem Hause des Perillo, ihres Herren, sein.

Neunter Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt ganz allein und sagt, daß er seinen Herrn, den Lidio, als ein Frauenzimmer verkleidet habe. Er habe ihm eben die Kleider angelegt, die er zu tragen gewohnt gewesen, wenn er die Fulvia besucht, und habe ihn in ein Zimmer des untersten Stockwerks gebracht. Da nun solle er den Calandro empfangen, und es sei bereits alles schon so eingerichtet, daß er, wenn die Fenster zugemacht würden, sich davon machen und an seiner Statt ein Weibsbild hineinlassen könne, die er schon dazu bereit halte. Calandro sei so albern, daß er den Betrug gewiß nicht merken werde. Calandro kömmt dazu und fragt, ob er einen Koffer gefunden habe; Tessenio sagt ja und versichert ihn, daß er so groß sei, daß er vollkommen Raum darinne habe, ohne sich die Glieder ausrenken zu lassen. Calandro fragt ihn, ob er in dem Koffer wache bleiben müsse, oder ob er schlafen könne. Tessenio, um sich mit seiner Dummheit eine Lust zu machen, sagt ihm, daß man wachen müsse, wenn man zu Pferde sei, daß man auf den Gassen gehe, am Tische esse, auf den Stühlen sitze, in dem Bette schlafe und in den Koffern sterbe. Calandro fragt ihn, wie dieses zugehe, und Tessenio zeigt ihm auf eine komische Art, wie man es machen müsse, wenn man sterben und wieder lebendig werden wolle. Calandro macht einen Versuch damit und findet es außerordentlich schön. Tessenio giebt ihm den Rat, bei seiner Frau vorzugeben, er reisete auf einen Tag auf das Land, damit sie ihn nicht erwarte, und geht ab.

Zehnter Auftritt.

Calandro. Fulvia.

Calandro ruft seine Frau und sagt ihr, daß er aufs Land zu seinem Sohne reisen wolle und noch den Abend vielleicht wiederkommen werde. Fulvia wünscht ihm glückliche Reise, beiseite aber wünscht sie ihm alles nur erdenkliche Unglück, und der Aufzug schließt sich.

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio allein.

Tessenio kömmt mit den Kleidern des Calandro, den er, wie er sagt, in einem weiten Oberkleide in den Koffer geschlossen habe. Er sagt, Lidio sei auch schon als Frauenzimmer verkleidet, und eben wird er den Packträger mit dem Koffer von ferne gewahr und zugleich das Weibsbild, welche des Lidio Stelle vertreten soll.

Zweiter Auftritt.

Tessenio. Ein Weibsbild. Ein Packträger. Calandro. Die Schergen vom Zollhause.

Das Weibsbild zeigt sich dem Tessenio, der ihr ihre Lektion lernt. Indem aber der Packträger mit dem Koffer anlangt, halten ihn die Schergen vom Zollhause an und fragen, was darinne sei. Nach einigem Wortwechsel sagt der Packträger, man habe ihm gesagt, es wären seidene Waren darin. Man fragt ihn, ob sie in dem Zollhause freigemacht wären, und endlich wollen die Schergen den Koffer visitieren. Tessenio will über diesen Querstrich rasend werden, und um den Handel wieder gut zu machen, bittet er das Weibsbild, recht stark zu weinen. Weil die Schergen sehen, daß der Koffer mit keinem Schlüssel verschlossen ist, so machen sie ihn auf und glauben, es sei ein toter Mensch. Tessenio mischt sich in das Gespräch und fragt sie, was sie machen. Die Schergen sagen, sie hätten einen Koffer mit Waren zu visitieren geglaubt und einen toten Menschen darinne gefunden. Tessenio sagt, es sei der Mann dieses Weibsbildes, welches so sehr weine. Die Schergen fragen sie, warum man den Toten auf diese Art in einem Koffer fortschaffe, und Tessenio antwortet, es geschehe aus Vorsicht; der gute Mann sei an der Pest gestorben, er habe ihn also in den Koffer legen lassen und wolle ihn, so wie er ist, in den Fluß werfen. Calandro macht die gelernte Ceremonie des Auferstehens und springt aus dem Koffer. Die Schergen, der Packträger und das Weibsbild laufen erschrocken davon. Calandro

14. lernt = lehrt. Vgl. IV, 1, S. 83, Z. 18, S. 143, Z. 32, S. 261, Z. 2. Neukirch, Telemach II, 116. Opitz, Argenis I, 264. Volkslieder (Deutsche Nat.-Litt. Bd. 60) S. 20.

zankt mit dem Tessenio, weil er ihn in den Fluß werfen wollen, und schlägt ihn mit der Faust. Tessenio entschuldiget sich auf eine komische Art und überredt ihn, daß er es zu seinem Besten gethan habe. Er sagt ihm zugleich, daß dieser Querstrich ihn verhindern werde, die Santilla heute noch zu sehen, und Calandro versichert, daß er in allem Ernste sterben werde, wenn er nicht bald zu ihr kommen könne. Tessenio schlägt ihm also vor, an die Stelle des Packträgers zu treten, den Koffer auf den Buckel zu nehmen und ihn in das Haus der Santilla zu tragen; er wolle mit ihm gehen und ihn vor den Kistenmacher ausgeben, welcher den Koffer gemacht habe, und unter diesem Vorwande könne er in das Zimmer der Jungfer kommen. Calandro nimmt den Koffer auf den Rücken, und Tessenio sagt ihm, er solle nur vorangehen und ihn an der Hausthüre der Santilla erwarten. Calandro geht fort, und weil Tessenio die Samia kommen sieht, so will er einen Augenblick mit ihr schwatzen, um sich über den Calandro mit ihr aufzuhalten, welchen er lange mit dem Koffer auf dem Buckel warten lassen wolle.

Dritter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Samia sagt dem Tessenio, sie komme von dem Schwarzkünstler, welcher ihr nichts Gutes gesagt habe. Endlich geht Tessenio ab und sagt, er wolle den Lidio aufsuchen, um das zu thun, was ihm ihre Gebieterin, die Fulvia, befohlen habe.

Vierter Auftritt.

Samia. Fulvia.

Samia erstattet ihr von dem Bericht, was ihr der Schwarzkünstler gesagt habe, welcher keine gewisse Antwort habe geben wollen. Sie fügt hinzu, sie habe den Lidio gesehen und sei sehr übel von ihm empfangen worden; er habe Übels von der Fulvia gesprochen und gethan, als ob er sie niemals gesehen hätte und ganz und gar nicht kenne. Fulvia will verzweifeln, und nach verschiednen stürmischen Überlegungen faßt sie endlich den Entschluß, nach Hause zu gehen, Mannskleider anzulegen und verkleidet den Lidio in seinem eigenen Hause aufzusuchen.

Fünfter Auftritt.

Samia.

Samia bleibt zurück, und mittlerweile, daß sie ihre Frau erwartet, stellt sie über den Entschluß, den sie genommen, Betrachtungen an.

Sechster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt in Mannskleidern aus dem Hause, giebt der Samia ihre Befehle und geht nach dem Hause des Lidio.

Siebenter Auftritt.

Samia allein.

Nachdem sie die Sache hin und wieder überlegt, billiget sie endlich den Entschluß ihrer Frau, ihren Liebhaber selbst aufzusuchen, geht in das Haus und schließt die Thüre nach sich zu.

Achter Auftritt.

Tessenio.

Er sagt, er habe den Calandro zu seinem Herrn, dem Lidio, gebracht und das Weibsbild, das davongelaufen, gefunden. Er habe sie mit sich hineingeführt und komme, nunmehr der Fulvia davon Nachricht zu geben, um mit ihr darüber zu lachen. Er klopft an.

Neunter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Nach einer komischen Scene und noch verschiednen Lazzi, welche Tessenio außerhalb und Samia innerhalb dem Hause machen, geht endlich die Thüre auf. Samia sagt ihm, daß ihre Frau in Mannskleidern zu dem Lidio gegangen sei. Tessenio wird über diese Nachricht ganz verwirrt und stellt sich geschwind, als ob er etwas zu thun habe und noch nicht hineinkommen könne. Samia geht wieder hinein und schließt die Thüre nach sich zu, so wie es ihr ihre Frau befohlen.

Zehnter Auftritt.

Tessenio allein.

Er weiß nicht, was er thun soll, und befürchtet, die Frau und der Mann möchten sich beide einander treffen; der Mann möchte wegen der Verkleidung der Frau argwöhnisch werden und sie zu ihren Freunden führen, um sie dafür abstrafen zu lassen. Mittlerweile aber sieht er die Fulvia kommen, welche den Calandro als einen Gefangnen hinter sich herschleppt. Er tritt beiseite, um sie zu beobachten.

Elfter Auftritt.

Fulvia. Calandro.

Fulvia kömmt und reißt den Calandro mit Gewalt mit sich fort. Sie macht ihm tausend Vorwürfe und rühmt ihre so übel belohnte Tugend. Sie sagt, sie wisse alles und habe bloß deswegen Mannskleider angezogen, um ihn mit seiner artigen Gebieterin zu ertappen, so wie es auch geschehen sei. Nach mancherlei Beteuerungen schwöret sie, sich an allen beiden zu rächen. Calandro entschuldiget sich auf eine sehr komische Art, doch sagt er auch zugleich, sie solle es sich ja nicht einkommen lassen, diesem Mädchen übel zu begegnen. Fulvia läßt die Thüre aufmachen und zieht ihren Mann hinein.

Zwölfter Auftritt.

Tessenio.

Er bewundert die Verschlagenheit der Fulvia, und weil er sie wieder herauskommen sieht, bleibt er da.

Dreizehnter Auftritt.

Fulvia. Tessenio. Samia.

Fulvia beklagt sich, daß sie anstatt ihres Liebhabers ihren Mann gefunden habe. Tessenio sagt ihr, daß Lidio nunmehr nicht abreisen werde, und daß er sein möglichstes thun wolle, ihn wieder zu ihr zu bringen. Fulvia befiehlt der Samia, nochmals zu dem Schwarzkünstler zu gehen. Tessenio geht fort, den Lidio aufzusuchen, und Fulvia geht wieder ins Haus.

Vierzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Ruffo sagt der Samia, er habe eine neue Zauberei versucht und hoffe, Lidio werde gelehriger sein. Man sieht ihn kommen, und Ruffo tritt beiseite.

Fünfzehnter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio. Samia.

Samia unterredt sich mit dem Lidio, der sie höflich empfängt und ihre Frau zu besuchen verspricht. Samia geht in das Haus, um der Fulvia eine so gute Nachricht zu bringen.

Sechzehnter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Tannio sagt zu dem Ruffo, daß sich diese Dame ohne Zweifel betriege und seinen Herrn für einen andern halte. Er giebt daher dem Schwarzkünstler den Rat, der Fulvia im Namen seines dienstbaren Geistes zu sagen, daß sie gegen den Lidio durchaus nicht an das gedenken solle, was ehedem zwischen ihnen vorgegangen, damit die Betriegerei nicht an den Tag komme. Ruffo billigt es, und Lidio geht ab, um sich als Frauenzimmer zu kleiden. Tannio bleibt einen Augenblick mit dem Ruffo allein und sagt ihm in Vertrauen etwas von dem Zustande seines Herrn. Sie stellen ihre Betrachtungen darüber dem Befehle gemäß an, den ihm Fulvia gegeben, daß er nämlich durch die Gewalt seines Geistes den Lidio nötigen solle, in Gestalt eines Frauenzimmers zu erscheinen. Dieses nun, hoffen sie, werde ihnen Gelegenheit geben, wieder vom neuen anzufangen und ihren Nutzen daraus zu ziehen.

Siebzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Samia heißt den Ruffo hineingehen; ihre Frau, sagt sie, sei in dem Zimmer gleich an der Thüre, nachdem sie ihren Mann in einem andern gelassen.

Achtzehnter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Tessenio will ins Haus gehen, um mit der Fulvia zu sprechen. Samia hindert ihn daran, weil der Schwarzkünstler bei ihr sei, und geht wieder hinein. Tessenio sagt, Lidio habe plötzlich Lust bekommen, die Fulvia zu besuchen, er wolle ihr daher gern zuerst Nachricht davon bringen. Er sieht den Ruffo herauskommen und geht hinein.

Neunzehnter Auftritt.

Ruffo allein.

Er geht vergnügt über die Unterredung, die er mit der Fulvia gehabt, fort. Er sieht ein Weibsbild, die auf ihn zukömmt und ihm winkt.

Zwanzigster Auftritt.

Tannio, als ein Frauenzimmer verkleidet. **Ruffo.**

Tannio, nach einer sehr komischen Scene, giebt sich zu erkennen und sagt ihm, daß sich auch Lidio als ein Frauenzimmer gekleidet habe und gleich kommen werde. Sie werden die Fulvia an der Hausthüre gewahr und verbergen sich.

Einundzwanzigster Auftritt.

Fulvia. Tessenio.

Fulvia sagt zu dem Tessenio, daß sie wieder hereingehen und ihren Mann aus dem Hause schaffen wollte, damit sie mit ihrem Liebhaber desto freier sein könne. Tessenio bleibt einen Augenblick allein und freuet sich über das Glück seines Herrn, besonders wegen seiner Schwester, wenn er sie einmal wiederfinden und dem Versprechen der Fulvia gemäß mit ihrem Sohne verheiraten könnte. Er sieht den Calandro zum Hause herauskommen, und weil er aufgehalten zu werden befürchtet, begiebt er sich weg, seinem Herrn Nachricht zu bringen.

Zweiundzwanzigster Auftritt.

Calandro. Der weibliche Lidio, der wahre Lidio,
beide als Frauenzimmer gekleidet.

Indem Calandro aus dem Hause gehet, wird er gleich anfangs einen von den zwei Lidios gewahr und glaubt, es sei seine Gebieterin. (Hier ist ein Theaterspiel angebracht, welches sich auf dem Papiere nicht erklären läßt.) Die beiden Lidios stehen der eine auf dieser und der andere auf der andern Seite des Theaters. Calandro stehet in der Mitte und spielt die Scene, und wenn er mit dem einen von ihnen redet, so geschieht es oft, daß er den andern ins Gesicht bekömmt. Er glaubt sich zu betriegen und gehet bald zu dem einen, bald zu dem andern, ohne daß sich die beiden Lidios einmal zu sehen bekommen. Endlich ergreift der wahre Lidio, welchen die Gegenwart des Calandro stutzig macht, den Entschluß, wieder nach Hause zu gehen, sich wieder auszuziehen und die Fulvia ein andermal zu besuchen. Calandro wird durch seine Ungewißheit unruhig gemacht und glaubt endlich, seine Gebieterin sei diejenige, welche eben abgegangen ist, und folgt ihr nach. Der weibliche Lidio sieht sich nunmehr allein und geht in das Haus der Fulvia, welche, wie er sagt, innerhalb der Thüre stehe und ihm winke. Ende des Aufzuges.

Vierter Aufzug.

Erster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt zum Hause heraus und ruft die Samia in größter Eilfertigkeit. Samia erscheinet und bekömmt Befehl, sogleich zu dem Schwarzkünstler Ruffo zu gehen und ihn herzuholen. Sie begiebt sich eiligst fort, und Fulvia bleibt allein und beklagt sich heftig über das ihr zugestoßene Unglück. Nach vielen Ausrufungen sieht sie endlich den Ruffo kommen.

Zweiter Auftritt.

Ruffo. Fulvia.

Fulvia redet ihn weinend an und sagt, sie wisse nicht, über wen sie sich eigentlich beklagen solle, ob über ihre eigene Unwissen=

heit oder über ihn, weil sie sein Geist betrogen und zu Grunde gerichtet habe. Sie sagt ihm, sie habe während der Unterredung mit dem Lidio wahrgenommen, daß er ebenso starke Brüste habe als sie, und endlich habe er es ihr selbst gestanden, daß er ein Mädchen geworden sei. Ruffo tröstet sie und verspricht ihr, den Lidio, wenn ihn der Geist ganz und gar in ein Frauenzimmer sollte verwandelt haben, wieder in seinen ersten Zustand zu setzen. Fulvia verspricht ihm eine große Belohnung, wenn er ihr sein Wort halte. Sie erklärt sich deutlich, daß sie verlange, Lidio solle sie in Frauenzimmerkleidern, nicht aber als ein Frauenzimmer besuchen. Ruffo stellt sie aufs neue zufrieden, und sie geht wieder in das Haus. Ruffo bleibt allein und lacht über die Leichtgläubigkeit der Fulvia, indem er den weiblichen Lidio und den Tannio kommen sieht.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Indem sie Ruffo sieht, beklagt er sich, daß sie nicht als Frauenzimmer gekleidet sind, und erzählt ihnen alles, was sich mit der Fulvia zugetragen. Er dringt in den Lidio, wieder zu ihr zu gehen; Lidio verspricht es ihm ganz kaltsinnig, Tannio aber versichert ihn, daß sie sich bald wieder bei ihr einfinden würden. Ruffo geht ab, die andern zwei bleiben, und weil sie die Samia kommen sehen, so verstecken sie sich, um sie zu behorchen.

Vierter Auftritt.

Samia. Tannio. Der weibliche Lidio.

Samia kömmt zum Hause heraus und redet von dem Zufalle, der dem Lidio begegnet sei. Sie sagt, ihre Frau schicke sie zu dem Schwarzkünstler und habe ein großes Geschenk an Silber und Edelgesteinen bereit geleget, welches sie dem Lidio geben wolle, wenn der Geist die Sache wieder gut mache. Hiermit geht sie ab. Tannio aber sagt zu dem Frauenzimmer, sie solle nur wieder hingehen, und schlägt ihr ein Mittel vor, welches sie beruhiget. Santilla billiget es und verspricht wieder zur Fulvia zurückzukehren. Sie befiehlt unterdessen dem Tannio, nach Hause zu gehen und ihr von dem, was daselbst vorfalle, Nachricht zu bringen. Weil Tannio und Santilla jemand kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Es fället eine sehr komische Scene über die Verwandlung des Lidio zwischen ihnen vor. Samia zeigt ihm, was der Schwarzkünstler ihrer Frau schreibe, und daß er ihr verspreche, ihn in seinen ersten Stand wieder zu setzen. Sie geht hierauf in das Haus, der Fulvia eine so gute Nachricht zu bringen. Tessenio macht seine Betrachtungen über das, was er gehört, und weil er es gar nicht glauben kann, so will er seinen Herrn suchen, um davon gewiß zu sein. Der Aufzug schließt sich.

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Samia. Der weibliche Lidio. Der wahre Lidio.

Samia kömmt mit einem Beutel voll Geld aus dem Hause, den sie auf Befehl der Fulvia dem Lidio geben solle. Sie sieht ihn und geht auf ihn los, ihm denselben zu geben; weil sie sich aber auf einmal zwischen beiden sieht, so wird sie durch die vollkommene Gleichheit ganz verwirrt gemacht und begiebt sich nach einer komischen Scene wieder in das Haus, ohne den Beutel weder dem einen noch dem andern zu geben. Der wahre Lidio erstaunt über die Gleichheit seiner selbst, die er an dem andern bemerkt; weil er aber die Gelegenheit, bei der Fulvia zu sein, nicht verlieren will, verschiebt er es auf ein andermal, mit ihm zu reden und sich nach seinem Stande zu erkundigen, und geht ab, um sich als Frauenzimmer anzukleiden. Der weibliche Lidio sagt, daß dieses der Liebhaber der Fulvia sein müsse, für den man sie wegen der großen Ähnlichkeit angesehen habe. Sie wird wegen des langen Außenbleibens des Tannio ungeduldig, weil sie gern wieder zur Fulvia gehen möchte.

Zweiter Auftritt.

Tessenio. Der weibliche Lidio, und hernach **Tannio.**

Tessenio kömmt und sucht seinen Herrn. Er sieht die Santilla, die er für den Lidio hält, und bemerkt, daß er ge-

dankenvoll auf und nieder gehe. Er macht verschiedne Betrachtungen, die ihm das, was ihm Samia gesagt hat, glaublich machen. Endlich hört er, daß Lidio sagt, sie sei ein Mädchen und fürchte sich, erkannt zu werden. Tessenio ist darüber ganz erstaunt, zeigt sich und hat eine Scene mit ihm, der ihn für seinen Bedienten gar nicht erkennen will. Endlich sagt ihm Tessenio, er wisse wohl, daß er ein Frauenzimmer sei. Lidio leugnet es, und Tannio kömmt dazu, mit welchem er eine sehr zweideutige Scene hat. Weil Lidio den Tessenio nicht für seinen Bedienten erkennen will, so wird dieser zornig und erwähnt alles dessen, was sich mit seiner Familie zu Modon zugetragen. Der weibliche Lidio und Tannio machen beiseite ihre Anmerkungen darüber.

Dritter Auftritt.

Der wahre Lidio in Frauenzimmerkleidern und **die Vorigen.**

Der wahre Lidio ruft den Tessenio, welcher zu ihm kömmt und ihn erkennt; und endlich geht jener mit ihm zu der Fulvia hinein. Der weibliche Lidio und Tannio sprechen mit einander von dem, was sie gehört haben; Tessenio kömmt wieder zu ihnen, und in der Scene, die sie mit einander haben, geht die Erkennung vor sich.

Vierter Auftritt.

Samia und **die Vorigen.**

Samia kömmt weinend aus dem Hause; Tessenio redet sie an, und sie sagt ihm, daß die Brüder des Calandro die Fulvia mit dem Lidio getroffen und beide in ein Zimmer des untersten Stockwerks verschlossen hätten. Sie wären hierauf fortgegangen, den Calandro zu suchen, ihm seine Beschimpfung zu entdecken und den Lidio vielleicht zu töten. Fulvia, um ihre Ehre zu retten, habe ihr befohlen, zu dem Schwarzkünstler zu gehen, welcher den Lidio sogleich noch einmal in ein Frauenzimmer verwandeln solle, damit man sie, wenn ihr Mann mit den Brüdern zurückkäme, unschuldig finden möchte. Samia geht ab, und Tessenio verspricht, dem Handel abzuhelfen. Er schlägt dem weiblichen Lidio vor, mit dem Tannio die Kleider zu verwechseln und mit ihm zu gehen, um seinem Bruder das Leben zu retten. Lidio ist dazu bereit,

verwechselt die Kleider mit dem Tannio, und Tessenio führt ihn in größter Eil' zur Fulvia. Tannio bleibt allein und ist über die Gefahr, in der sich Bruder und Schwester befinden, ganz erschrocken. Er höret Lärmen und verbirgt sich, um zu sehen, was es giebt.

Fünfter Auftritt.

Der wahre Lidio in den Kleidern des Tannio.

Lidio kömmt in den Kleidern des Tannio aus dem Hause. Er sagt, Tessenio habe ein Fenster in dem Zimmer, in welchem er mit der Fulvia eingeschlossen gewesen, eröffnet und einen jungen Menschen durch das Fenster hineinspringen lassen. Er habe diesen jungen Menschen ausgezogen und ihn die Weibskleider, die er angehabt, anziehen lassen, er selbst aber, Lidio, habe die Kleider des jungen Menschen anziehen müssen. Nach dieser Vertauschung sei er zu dem Fenster hinausgesprungen und, wie es ihm Tessenio geheißen habe, zum Hause hinausgegangen. Der junge Mensch sei in der Stube geblieben, und Tessenio rede noch mit der Fulvia am Fenster. Er sei sehr begierig, zu sehen, wo dieses alles hinaus wolle; und weil er sieht, daß Fulvia an der Hausthüre erscheint, tritt er zurück.

Sechster Auftritt.

Fulvia allein.

Sie kömmt an die Hausthüre und wünscht sich Glück, aus einer so großen Verwirrung gerissen zu sein.

Siebenter Auftritt.

Fulvia. Calandro. Die Brüder der Fulvia.

Calandro lärmt wider seine Frau und befiehlt seinen Brüdern, hineinzugehen und zu sehen, was an der Sache sei. Sie bittet sie selbst, hereinzukommen und Augenzeugen zu sein, was für Geduld sie bis auf den heutigen Tag mit ihrem Manne müsse gehabt haben. Sie gehn alle hinein.

Achter Auftritt.

Der wahre Lidio allein.

Er weiß noch nicht, was daraus werden wird, und hält sich gefaßt, sogleich wieder in das Haus hineinzugehen und seiner Gebieterin auf das geringste Lärmen, das er hören werde, beizustehen.

Neunter Auftritt.

Tannio. Der wahre Lidio.

Tannio, welcher den Lidio für die Santilla ansieht, nähert sich ihm, kleidet sich aus und verlangt seine Kleider wieder. Lidio versteht ihn nicht, und unter ihren zweideutigen Reden kömmt Tessenio.

Zehnter Auftritt.

Tessenio allein.

Er kömmt lustig und lachend aus dem Hause und sagt, daß man den Lidio für ein Frauenzimmer erkannt habe, daß Calandro wacker ausgelacht worden und die Fulvia die tugendhafteste Frau von der Welt zu sein scheine. Er sieht den weiblichen Lidio aus dem Hause kommen, welche gleichfalls ganz zufrieden ist und sich von der Gesellschaft darinnen beurlaubet hat. Zugleich wird er auf der andern Seite den wahren Lidio gewahr.

Elfter Auftritt.

Santilla. Tessenio. Lidio. Tannio.

Santilla fragt den Tessenio wegen ihres Bruders, und dieser zeigt ihr den Lidio. Die Erkennung geht mit außerordentlichen Freudensbezeugungen vor sich. Tessenio erzählt ihnen, daß er, nachdem er sie zu dem Fenster heraus- und hereinsteigen und die Kleider verwechseln lassen, der Fulvia heimlich gesagt habe, der junge Mensch, den er zu ihr bringe, sei die so lange gesuchte Schwester Santilla, und daß ihm die Fulvia geantwortet habe, es sei ihr sehr angenehm und sie bleibe dabei, daß sie ihren Sohn mit ihr verheiraten wolle. Santilla spricht, nunmehr verstehe sie erst die Rede der Fulvia, die sie zärtlich umarmt und zu ihr gesagt habe: „Lidio hat eine Schwester, ich habe eine Tochter und

du hast einen Mann gefunden.“ Lidio hält die Sache für schon so gut als richtig. Tannio setzt hinzu, daß eine andre gleichfalls so gut als richtig sein könne, und erklärt sich dahin, daß man wegen der vollkommnen Ähnlichkeit beider Geschwister noch eine Heirat mit einem einzigen Worte schließen könne. Santilla verspricht ihrem Bruder mehr Licht davon zu geben, damit er bei dem Perillo an ihre Stelle treten und desselben für sie bestimmte Tochter heiraten könne. Sie begeben sich weg, um diese Anschläge auszuführen, Tessenio beurlaubet die Zuschauer, und die Komödie hat ein Ende.

Beurteilung der „Calandra“.

Der Verfasser dieser Komödie, wie man schon weiß, ist Bernardo da Bibiena, welcher hernachmals Kardinal ward. Von ihr rechnet man die Epoche der ersten italienischen Komödie, und meinen Anmerkungen zufolge muß sie gegen das Jahr 1480 geschrieben sein. Die „Aristipia“, die „Floriana“, „Timon“ und alle übrigen, welche noch vor der „Calandra“ hergegangen sind, werden in die Klasse der Possenspiele gesetzt, und man beehrt sie mit dem Namen der Komödien nicht. Unsre Italiener haben hierinne sehr richtig gedacht, und wir sind sehr glücklich, daß wir eine so rühmliche Epoche mit einem Werke, als die „Calandra“ ist, anfangen können.

Ich meinesteils glaube, daß weder die griechischen komischen Dichter, welche wir weiter nicht als aus den hinterlassenen Stücken des Aristophanes und aus den Lustspielen kennen, welche Terenz von ihnen geborgt hat, daß, sag' ich, weder die Griechen, noch die Lateiner, noch die Neuern, die Italiener vor und nach dem Bibiena selbst nicht ausgenommen, eine so vollkommne Komödie, als die „Calandra“ ist, weder gemacht haben, noch vielleicht jemals machen werden. Kurz, nach meiner Einsicht ist die „Calandra“ das Muster einer guten Komödie.

Die Einrichtung der Fabel ist zum Erstaunen schön, und das Komische, welches überall viel mehr in der Sache als in den Worten liegt, herrscht so stark darin, daß man sich nicht genug darüber verwundern kann. Die Sprache ist vollkommen, die Charaktere sind vortrefflich. Aus der Erfindung leuchtet ein großes Genie und aus der Ökonomie eine große Klugheit.

Ich ersuche alle Gelehrte und alle, die an dem Theater

einen Geschmack haben, dieses Stück zu lesen und genau zu untersuchen. Ich schmeichle mir, daß sie gewiß meiner Meinung sein werden.

Aus der „Calandra" werden es die Dichter erkennen lernen, wie weit die Einbildungskraft in Aufsuchung des Komischen gehen könne. Bibiena findet es überall.

Aus der „Calandra" werden sie lernen können, wie man eine Begebenheit verwickeln und mit der gehörigen Genauigkeit so wieder aufwickeln solle, daß überall das Wunderbare, das Interessante, das Komische beibehalten werde, welches sich bei den Entwicklungen aller Stücke finden sollte. In der „Calandra" werden sie sehen, was das heiße, das Auftreten und Abgehen der Personen mit aller möglichen Überlegung und gesunden Vernunft anordnen. In der „Calandra" werden sie finden, wie man die verschiednen Arten zu denken und zu reden beobachten und weder bei den Alten noch bei den Weibspersonen, weder bei den jungen Leuten noch bei den Bedienten ihren Charakter aus den Augen lassen müsse.

Kurz, wenn man eine komische Dichtkunst schreiben wollte, welche uns bei allen den Mustern, die wir darinne haben, noch fehlt, so bin ich gewiß überzeugt, daß man die „Calandra" alle Augenblick anführen könne, so wie Aristoteles, wenn er von der Tragödie Regeln giebt, bei jedem Schritte den „Ödip" des Sophokles anführt.

Diejenigen, welche diese Komödie kennen oder wenigstens kennen wollen, werden vielleicht sagen, daß, wenn sie schon unvergleichliche Schönheiten hat, sie auch einen sehr großen Fehler habe. Ich weiß es; allein dieser Fehler kann das Verdienst des Poeten um nichts verringern, und um die Sprache einmal zu verändern, will ich einen Augenblick auf seine Seite treten.

Man muß über die Frechheit der Sitten, welche in den ersten Komödien herrscht, notwendig erstaunen. Ich weiß nicht, ob die vergangenen Jahrhunderte einfältiger oder verderbter waren als das unsrige, das aber weiß ich, daß man die „Calandra" an dem Hofe zu Urbino in Gegenwart verschiedener tugendhaften Prinzessinnen aufgeführt hat.

Aus diesem Grunde könnte man mir also einwenden, daß, wenn ein Dichter sich nicht zwingen, sondern die ganze Natur brauchen dürfe, das Komische sehr leicht zu finden sei. Allein man kann, glaube ich, antworten, daß man in dergleichen Falle

das Sittlich-Anstößige beiseite setzen und von den Werken nach dem wahren Werte der Erfindung, der Ausführung und des Witzes urteilen müsse; und in diesem Verstande rede ich jetzt von der „Calandra“. Man bemerke die Stärke des Genies und alle die übrigen Vollkommenheiten, welche der Dichter gezeigt hat, ohne sich bei der Frechheit der Sitten aufzuhalten; und in dieser Gesinnung untersuche ich die Komödie des Bibiena und finde, daß sie unvergleichlich ist.

Unterdessen will ich doch nicht unterlassen, einige Fehler in diesem Werke anzumerken und einige Stellen darin zu kritisieren.

In dem ersten Auftritte des fünften Aufzuges kommen der weibliche Lidio und der wahre Lidio, beide als Mannspersonen gekleidet, auf das Theater, wo sie von der Magd mit dem Geldbeutel, den sie dem Lidio geben soll, angetroffen werden. Sie stehet zwischen beiden, und alle drei zusammen spielen eine Scene, in welcher die zwei junge Leute Dinge sagen, welche bei dem weiblichen Lidio Gedanken erregen und sogleich zur Erkennung Gelegenheit geben sollten. Daß der wahre Lidio über die große Gleichheit, welche er an dem andern findet, seine Betrachtungen nicht anstellet, noch darauf fället, daß es wohl seine Schwester sein könne, ist nicht zu verwundern, weil er ein Mädchen sucht und gar keine Ursache zu vermuten hat, daß er sie in Mannskleidern finden werde. Allein der weibliche Lidio, weil sie sich der großen Gleichheit, die sie mit ihrem Bruder gehabt, noch sehr wohl erinnert, sollte einige Überlegung machen, da sie einen jungen Menschen sieht, der ihr so ähnlich ist. Es ist zwar wahr, um sie nicht daran denken zu lassen, hat der Verfasser den scharfsinnigen Kunstgriff gebraucht, daß er den weiblichen Lidio durch das ganze Stück von ihrem Bruder nicht anders als von einem Verstorbenen reden läßt, und ihr also der Gedanke, es könne wohl ihr Bruder sein, nicht so plötzlich einfallen kann. Sie bildet sich bloß ein, daß es der wahre Liebhaber der Fulvia sei, mit dem man sie wegen der großen Gleichheit verwechselt habe. Der Verfasser thut auch noch das, daß er den weiblichen Lidio ihre Neubegierde verraten läßt, es näher zu wissen, wer eigentlich dieser ihr so ähnliche junge Mensch sei; nur fügt er hinzu, daß er es bis auf ein andermal verschieben wolle, weil er sich jetzt geschwind als Frauenzimmer kleiden und zu der Fulvia gehen müsse.

Nach diesen kritischen Anmerkungen dürfte ich nun wohl zu

behaupten wagen, daß das, was der Verfasser gethan hat, zu seiner Verteidigung hinlänglich sei, und daß er der Gefahr, in die er seine zwei Personen wegen einer zu frühzeitigen Erkennung gesetzt hat, sehr wohl ausgewichen ist. Ich will es unterdessen doch auf das Urteil der Leser ankommen lassen, und wenn das, was der Dichter zu seiner Rettung gethan hat, dennoch nicht zureichen sollte, so wird man ihn wenigstens nicht als einen dummen Idioten verdammen, welcher den Fehler begangen habe, ohne ihn zu merken. Er hat alle die Gefahr, die dabei ist, gesehen und alle mögliche Mittel, ihr zu entgehen, angewendet.

Was die andere Scene zwischen dem Calandro und den beiden als Frauenzimmer gekleideten Geschwistern anbelangt, kann man dem Verfasser nichts vorwerfen, weil die Geschwister eines von dem andern weit genug entfernt sind und Calandro bald zu dem einen, bald zu dem andern geht, so daß sie alle beide vom Theater abtreten, ohne daß sie einander ins Gesicht gesehen oder ein Wort zusammen gesprochen hätten. Wenn die Stelle, die ich kritisiert habe, auch schon mit andern tüchtigen Gründen außer den angeführten zu retten wäre, so wird man doch folgende weit weniger zu entschuldigen finden.

In der Mitte des fünften Aufzugs erzählt die Magd, daß die Brüder des Calandro ihre Frau bei einem jungen Menschen getroffen und sie beide in ein Zimmer eingeschlossen hätten; daß sie hierauf weggegangen wären, um ihren Bruder zu holen und ihm seine Frau mit ihrem Liebhaber zu zeigen. Auf diese Nachricht bringt Tessenio das als eine Mannsperson gekleidete Mädchen durch das Fenster in das Zimmer der Fulvia, läßt die Kleider wechseln und sagt der Fulvia, daß sie nunmehr ihren Mann erwarten und zu Schanden machen könne.

Dieser Ursachen und der von dem Tessenio ersonnenen Betriegerei wegen sollte Fulvia, wenn sie schon aus dem Zimmer kommen könnte, dennoch darin bleiben, weil ihre Ehre in Sicherheit ist und sie ruhig die Ankunft ihres Mannes erwarten kann. Einen Augenblick zuvor aber, ehe Calandro mit seinen Brüdern kömmt, erscheinet Fulvia an der Hausthüre, empfängt ihren Mann und führt unter Klagen über ihn die Brüder desselben hinein, um ihnen zu zeigen, von welcher Art ihr Liebhaber sei.

Ich glaube, Fulvia sollte gar nicht aus dem Zimmer herauskommen, um nicht argwohnen zu lassen, daß sie ebenso leicht, als

sie selbst herausgekommen, auch ihren Liebhaber hätte heraus- und ein Mädchen an seine Stelle hineinschaffen können. Tessenio hätte, ohne daß sie herauskommen dürfen, von allem, was vorgegangen sei, Rechenschaft geben können, so wie er es auch in der That thut. Die Erscheinung der Fulvia verursacht daher nicht bloß die gedachte Unbequemlichkeit, sondern ist auch ganz und gar unnütze.

Ob ich nun aber gleich überzeugt bin, daß der Fehler, von welchem ich jetzt gesprochen habe, ein wirklicher Fehler ist, so ist er doch keiner von den Hauptfehlern, den man nicht anders als mit Umwerfung des ganzen Stücks verbessern könne, sondern man braucht weiter nichts, als die wenigen Zeilen, welche Fulvia unter der Hausthüre sagt, und die kleine Scene, die sie auf der Straße mit dem Calandro hat, wegzustreichen, wenn alles ohne weitere Änderung seine Richtigkeit haben soll.

Man könnte wider die „Calandra“ einwenden, daß sie allzu verwickelt sei, und daß bei gewissen Gelegenheiten die Fruchtbarkeit der Einbildungskraft ein Fehler werde. Ich gebe dieses zu; allein wenn eine Komödie aus allzu vielen Begebenheiten zusammengesetzt ist, so muß man untersuchen, ob die häufigen Zufälle die Aufmerksamkeit nicht allzu sehr ermüden, und ob alles mit der gehörigen Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit angeordnet ist. Wenn eine Sache auf die andre leicht und deutlich folgt, wenn jede von den Personen für ihr Teil nicht mehr thut, als sie thun soll, und wenn man alles verstanden hat, ohne daß man sich lange auf alles Vorhergehende besinnen muß: alsdenn muß man zugeben, daß das Stück vollkommen sei. Man darf die „Calandra“ nur lesen, um zu sehen, daß sich diese Vollkommenheiten darin finden. Sonst ist es freilich wahr, daß die erhitzte Einbildungskraft der Italiener und die allzu große Fruchtbarkeit ihres Witzes wegen des allzu reichen Stoffs, den sie ohne Klugheit angewendet, nicht selten sehr schlechte Stücke hat hervorbringen müssen; allein Bibiena hatte das Ebenmaß allzu wohl inne, als daß er in einen dergleichen Fehler hätte fallen können.

Einen einzigen Punkt will ich noch ausnehmen; ich glaube nämlich nicht, daß die von den Regeln vorgeschriebene Zeit der zwölf Stunden, weil keine Nacht darin vorkömmt, zu allen den Verrichtungen, die bei der Handlung der „Calandra“ vorkommen, hinlänglich sei; was aber die andern Regeln der Kunst anbelangt, diese sind gewiß insgesamt vortrefflich beobachtet worden.

XI.

Des Abts du Bos „Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten“.

Vorbericht.

Der Abt du Bos war einer von den Vierzigern und beständiger Sekretär der französischen Akademie. Der Herr von Voltaire hat ihn mit unter die Schriftsteller gezählet, welche das Jahrhundert Ludewigs XIV. erleuchtet haben. Er hat sich der Welt als ein Geschichtschreiber und als ein Kunstrichter gezeigt: als jener in seiner Histoire de la ligue de Cambray, welcher der Herr von Voltaire das Lob zugestehet, daß sie ein Muster in ihrer Art sei, als dieser in seinen „Kritischen Betrachtungen über die Dichtkunst und Malerei“ (Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture), von welchen ich hier etwas mehrers melden muß. Ich kann es jetzt nicht gleich wissen, in welchem Jahre sie zuerst ans Licht traten. Ich habe bloß die fünfte Ausgabe vor mir, welche von 1746 ist. Es ist die letzte meines Wissens, und auf dem Titel wird gesagt, daß sie von dem Verfasser selbst durchgesehen, verbessert und vermehrt worden. Sie ist in Paris in Großduodez gedruckt und bestehet aus drei Teilen, deren stärkster ein Alphabet hat. Der Inhalt, wie ihn der Verfasser selbst entwirft, ist kurz dieser. In dem ersten Teile erklärt er, worin die Schönheit eines Gemäldes und die Schönheit eines Gedichts vornehmlich bestehe; was für Vorzüge sowohl das eine

2 f. Theatral. Bibl., Drittes Stück. 1755. — 6—8. Voltaires Werke, Paris 1817, XIII, 54 f. — 15 f. in welchem Jahre ... traten. 1. Ausg. Paris 1719. — 17. Es ist die letzte meines Wissens, aber gerade in demselben Jahre mit diesem Aufsatz, 1755, erschien eine sechste und letzte, in 3 Bänden.

als das andere durch die Beobachtungen der Regeln erlange, und endlich was für Beistand sowohl die Werke der Dichtkunst als der Malerei von andern Künsten erborgen können, um sich mit desto größerm Vorteile zu zeigen. In dem zweiten Teile handelt er von den teils natürlichen, teils erworbenen Eigenschaften, welche sowohl große Maler als große Dichter haben müssen, und forscht den Ursachen nach, warum einige Jahrhunderte so viele und einige fast gar keine berühmte Künstler gesehen haben. Hierauf untersucht er, auf welche Weise die Künstler zu ihrem Ruhme gelangen; an welchen Kennzeichen man es voraussehen könne, ob der Ruhm, in welchem sie zu ihren Zeiten stehen, ein wahrer Ruhm sei, oder ob sie nur ein flüchtiges Aufsehen machen, und endlich, aus welchen Merkmalen man es zuverlässig schließen dürfe, daß der Name eines von seinen Zeitgenossen gerühmten Dichters oder Malers immer mehr und mehr wachsen und in den folgenden Zeiten noch größer sein werde, als er selbst zu seiner Zeit gewesen ist. In dem dritten Teile endlich trägt unser Abt verschiedene Entdeckungen vor, die er in Ansehung der theatralischen Vorstellungen der Alten gemacht zu haben glaubet. In den ersten Ausgaben seines Werks war diese Materie dem ersten Teile mit eingeschaltet. Weil sie aber doch nichts anders als eine Ausschweifung war, durch die man die Hauptsache allzu lange aus den Augen verlor, so folgte er dem Rate einiger Freunde und machte einen besondern Teil daraus. Dieser besondre Teil nun oder diese „Ausschweifung" ist es, welche ich hier meiner „Theatralischen Bibliothek" einverleiben will. Ich werde aber dabei für diesesmal nichts als die Pflichten eines getreuen Übersetzers beobachten und meine Gedanken über verschiedene besondere Meinungen des Verfassers auf eine andere Gelegenheit versparen.

21 f. Ausschweifung, s. v. a. Exkurs, Abschweifung.

XII.

Geschichte der englischen Schaubühne.

Ich will hier bloß die ersten Züge einer „Geschichte der englischen Schaubühne" entwerfen, und bloß in der Absicht, damit der Leser ohngefähr wisse, wohin er die einzeln Teile derselben, die ich ausführlicher berühre, zu bringen habe.

Es findet sich eine Nachricht, die, wenn sie, wie nicht zu zweifeln ist, ihre Richtigkeit hat, den Ursprung des englischen Theaters weit früher heraussetzt, als man den Ursprung des Theaters irgend eines andern europäischen Volks angeben kann. Wilhelm Stephanides (Fitz-Stephens), ein Benediktiner zu Canterbury, der unter der Regierung König Heinrichs II. geschrieben und unter der Regierung König Richards I. im Jahre 1191 gestorben ist,*) hat nämlich in seiner Descriptio nobilissimae civitatis Londoniae folgende Stelle: Londonia pro spectaculis theatralibus, pro ludis scenicis ludos habet sanctiores, repraesentationes miraculorum, quae sancti confessores operati sunt, seu repraesentationes passionum, quibus claruit constantia martyrum; d. i., London hat anstatt der theatralischen Schauspiele weit edelere Spiele, in welchen die Wunder der heiligen Bekenner und die Leiden der Märtyrer vorgestellet werden. Wider dieses Zeugnis eines ehrlichen Mannes ist nichts einzuwenden, und da er von diesen Vorstellungen nicht als von einer Neuigkeit redet (denn er

*) Das Jöchersche Gelehrtenlexikon sagt von ihm: „Er lebte 1190 unter dem Könige von England Richardo I." Es hätte wenigstens sagen sollen: „Er lebte noch" ꝛc.

2. Geschichte der englischen Schaubühne, Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758. — 14 f. Descriptio nobilissimae civitatis Londoniae, Beschreibung der hochberühmten Stadt London.

beschreibt auch alle andere Arten der damals in London gewöhnlichen Zeitverkürzungen), so kann man den Anfang derselben schwerlich später als in die Zeiten Wilhelms des Eroberers setzen.*)

Um diese Zeit aber hat noch keine einzige andere Nation etwas einem Theater Ähnliches gehabt, es wären denn die Italiener, wenn man anders mit dem ältern Riccoboni annehmen will, daß seit dem Verfalle der Römer sich das Theater in Italien ohne Unterbrechung fortgepflanzt habe. Und doch kann auch dieser kein so altes ausdrückliches Zeugnis für seine Nation aufweisen.**) Wie er denn die Stelle des Stephanides auch nicht gewußt hat, sondern eine weit neuere Nachricht, die ich nun gleich anführen will, für die älteste Spur des englischen Theaters annimmt.

Vielleicht, daß die andächtigen Vorstellungen bloßer Wunderwerke und Leidensgeschichten nicht lange nach dem Geschmacke des englischen Pöbels waren. Wenigstens findet man ohngefähr hundertundvierzig Jahr hernach, daß man ihn mit weit lustigern Vorstellungen zu unterhalten gesucht hat. Denn unter der Regierung König Eduard III. ward durch eine Parlamentsakte verordnet, daß eine gewisse Gesellschaft von Leuten, vagrants genannt, welche durch ganz London Maskeraden angestellt, aus der Stadt gepeitscht werden sollten, weil sie in den Trinkhäusern und an andern Orten, wo sich das Volk versammelt, ärgerliche Dinge gespielet.***) Worin diese ärgerlichen Dinge eigentlich bestanden, kann man nicht sagen.†)

*) Dodsley in der Vorrede zu seiner *Select Collection of old Plays*, die er in zwölf Duodezbänden herausgegeben.

**) Ludewig Riccoboni in seinen *Reflexions historiques et critiques sur les differens Theatres de l'Europe*, S. 4—14.

***) Wenn Riccoboni (in dem angezognen Werke, Seite 118) dieser Parlamentsakte als der ältesten Spur des englischen Theaters gedenkt, so drückt er sich folgendermaßen aus: Sous le règne d'Eduard III. qui commença l'an 1015 et finit en 1038, il est rapporté, dans un livre imprimé à Londres (*Statutes at large* etc), que ce saint roi ordonna par un arrêt du parlement, *qu'une assemblée* etc. Kann man einen gröbern Fehler wider die Zeitrechnung begehen? Eduard III. regierte von 1327 bis 1376, und da ihn Riccoboni den heiligen König nennet, so ist es offenbar, daß er ihn mit Eduard dem Bekenner, welcher von 1042 bis 1066 regieret, oder gar mit dem heiligen Eduard, dem Märtyrer, muß vermengt haben.

†) Vielleicht waren sie derjenigen Art von Schauspieler nicht unähnlich, die in nachfolgenden Zeiten *mummers* genannt wurden und in einer altväterischen Kleidung das Land durchzogen, tanzten und allerhand Gebärden und Possen machten. Es finden sich dergleichen

24. *Select Collection of old Plays*, Ausgewählte Sammlung alter Schauspiele. — 26 f. *Reflexions* etc.. Geschichtliche und kritische Betrachtungen über die verschiedenen Theater Europas. — 30 ff. Unter der Regierung Eduards III., welche im Jahre 1015 begann und 1038 endigte, wird in einem zu London gedruckten Buche (Ausführliche Statuten u. s. w.) berichtet, daß dieser heilige König durch einen Parlamentsbeschluß befahl, daß eine Versammlung u. s. w.

Sie mögen aber bestanden haben, worin sie wollen, so ist doch so viel gewiß, daß diese Vagrants die ersten wahren englischen Komödianten waren; denn sie verließen das abergläubische Zeug und gaben sich mit Satire und Nachahmung der Sitten ab. Ohne Zweifel zwar mit der gröbsten Satire und mit der plumpsten Nachahmung der allerärgerlichsten Sitten, die nichts weniger als bessern kann; doch dieses konnte im Anfange, zu den damaligen Zeiten nicht wohl anders sein, und man hätte sie folglich nicht sowohl ganz unterdrücken als nur einschränken sollen.

Nach einer so scharfen Ahndung aber mußte sich alles, was einem Schauspiele ähnlich sahe, aufs neue unter den Mantel der Religion verbergen, und man sahe wieder nichts als mysteries vorstellen. Im Jahr 1378 überreichten die Kollegen der St.-Paulus-Schule dem König Richard II. eine Bittschrift und baten darin, „daß gewissen unerfahrnen Leuten Einhalt geschehen möchte, welche sich unterfangen hätten, die Geschichte des Alten Testaments vorzustellen, weil es zu der Kläger Nachteile geschehe, als welche sich in große Kosten gesetzt, um dieselben zur Weihnachtzeit öffentlich zu spielen". Hieraus sieht man, daß die Kollegen der St.-Paulus-Schule damals schon gewissermaßen im Besitz waren, dergleichen Mysteries aufzuführen, und daß sie es für Geld thaten. Wenn man also auch nur diesen Zeitpunkt als den ersten des englischen Theaters annehmen wollte, so würde man es doch noch für älter als das französische erkennen müssen; denn es ist gewiß, daß die Franzosen mit den heiligen Vorstellungen der Brüder der Passion höher nicht als bis 1398 hinaus gehen können.

Unter der Regierung Heinrichs IV., und zwar in dem elften Jahre derselben (1409), wurde von den Londonschen Kirchendienern (parish-clerks) ein Schauspiel von Erschaffung der Welt aufgeführt, welches ganzer acht Tage währte, und bei welchem der größte Teil des englischen hohen und niedrigen Adels zugegen war.*) Von Erschaffung der Welt kann es wohl schwerlich allein gehandelt

Mummers noch bis jetzt in England; in dem funfzehnten Jahrhunderte aber waren sie so gemein und hielten das Volk so sehr von seinen Geschäften ab, daß sie der menschlichen Gesellschaft sehr schädlich wurden. Denn da sie beständig verkleidet und maskiert einhergingen, so waren sie an vielen liederlichen Streichen schuld und fingen Unordnungen an, die mit der Zeit so arg wurden, daß in dem dritten Jahre der Regierung König Heinrichs VIII. (1512) eine Parlamentsakte wider diese Mummers gemacht wurde, durch welche auf jede Maske, die verkauft oder in einem Hause gefunden werden würde, eine Geldstrafe von 20 Schillings (beinahe 6 Reichsthaler) gelegt ward.

*) *Stow's Survey of London.* [Stows Überblick über London.]

haben, und man vermutet daher,*) daß es vielleicht dasjenige Schauspiel gewesen sei, von welchem in der Cottonianschen Bibliothek noch bis jetzt eine Handschrift aufbewahrt wird. Sie findet sich in dem gedruckten Bücherverzeichnisse derselben, S. 113, unter folgender Aufschrift: Schauspiele in altem englischen Silbenmaße, h. e. dramata sacra, in quibus exhibentur historiae veteris et novi testamenti, introductis quasi in scenam personis illic memoratis, quas secum invicem colloquentes pro ingenio fingit poeta. Videntur olim coram populo sive ad instruendum sive ad placendum a fratribus mendicantibus repraesentata. Nach dem Zuge der Buchstaben und der Sprache zu urteilen, scheint das Buch wenigstens dreihundert Jahr alt zu sein. Es fängt mit einem allgemeinen Prologo an, in welchem der Inhalt von vierzig nachstehenden pageants, d. i., von soviel verschiedenen Akten oder Aufzügen kürzlich erzählt wird. Sie stellen die Geschichte beider Testamente von Erschaffung der Welt bis auf die Erwählung des h. Matthias zum Apostel vor. Die Begebenheiten des Neuen Testaments, z. E. die Verkündigung, die Geburt, die Heimsuchung 2c., sind am weitläuftigsten ausgeführt; vor allen aber ist die Passion, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Erwählung des h. Matthias sehr umständlich mitgenommen. „Der Stil,“ sagt ein englischer Schriftsteller,**) „in welchem alle diese Dinge vorgetragen werden, scheint jetzt sehr gemein und weit unter der Würde des Inhalts zu sein. Doch der damalige Geschmack war so ekel noch nicht, und die aufrichtigen Alten waren sehr leicht einzunehmen, daß sie von allem auf das beste und liebreichste urteilten.“

Daß aber London damals nicht einzig und allein dergleichen Vorstellungen hatte, daß auch die Provinzen damit versehen waren, und daß man da vielleicht eine Menge ärgerlicher und schändlicher Dinge damit verband, erhellet aus einer Parlamentsakte vom vierten Jahre der Regierung Heinrichs IV., in welcher gewisser wastors,

*) Man sehe den *Dialogue on Plays and Players*, welchen Dodsley seiner Sammlung beigefügt, und der bei Gelegenheit der Collierschen Streitigkeit abgefaßt worden, S. 19.

**) Der Verfasser des angezogenen *Dialogue* etc., S. 20.

6 ff. h. e. dramata sacra etc., d. h. heilige Schauspiele, in welchen die Geschichten des Alten und des Neuen Testaments dargestellt werden, indem die darin erwähnten Personen gleichsam auf die Bühne geführt werden, die der Dichter nach Belieben sich mit einander unterreden läßt. Sie scheinen einst vor dem Volke entweder zum Unterricht oder zum Vergnügen von Bettelmönchen aufgeführt worden zu sein. — 16 f. die Erwählung des h. Matthias zum Apostel, Apost.-Gesch. 1, 23. 26. — 32. *Dialogue on Plays and Players*, Gespräch über Schauspiele und Schauspieler.

master-rimours, minstrels (Spielleute) und andrer Vagabunden, die sich in die Landschaft Wales eingeschlichen hatten, gedacht und befohlen wird, daß es durchaus keinen von diesem Gesindel ferner vergönnt sein soll, commoiths und Versammlungen daselbst anzustellen. Man kann nicht sagen, was diese Master-Rimours, die der Landschaft Wales insbesondere so beschwerlich fielen, eigentlich für Leute gewesen sind; ebenso schwer ist es auch, zu bestimmen, was man sich für einen Begriff von ihren angestellten Commoiths zu machen habe. Die Grafschaften in Wales*) werden in Bezirke von hundert Dörfern eingeteilet. Ein solcher Bezirk wird auf wallisch ein cantred genennt, und ein Bezirk, der ohngefähr die Hälfte davon, d. i. funfzig Dörfer enthält, wird ein Commoith genennt. Die Master-Rimours bedienten sich also vielleicht dieses Worts, wenn sie einen Platz bestimmet hatten, wo sie spielen wollten, und zehn oder zwölf (englische) Meilen in der Runde (als in welchem Bezirke ohngefähr funfzig Dörfer liegen können) davon Nachricht gaben. Daß dieses gewöhnlich gewesen, ist aus Carews Survey of Cornwall, einem Buche, welches unter der Regierung der Königin Elisabeth geschrieben worden, zu ersehen. Wenn der Verfasser von den gewöhnlichen Lustbarkeiten des Volks spricht, sagt er unter anderm: „Das guary-miracle, welches auf englisch soviel als miracle-play (Wunderspiel) bedeutet, ist eine Art eines Schauspiels, welches von einer Geschichte aus der heiligen Schrift handelt und auf cornwallisch geschrieben ist. Zur Aufführung desselben erbauen sie auf offenem Felde ein Amphitheater, welches vierzig bis funfzig Fuß lang und breit zu sein pfleget. Das Landvolk kommt von einigen Meilen in der Runde dahin, um es zu sehen und zu hören; denn es kommen darin Teufel und vielerlei sinnreiche Sprüche vor, daß sowohl das Auge als das Ohr ergötzt wird.“ — — Von solcher Lauterkeit mögen nun zwar die Vorstellungen der Master-Rimours zu Heinrichs IV. Zeiten wohl nicht gewesen sein, weil man ihnen sonst schwerlich das Handwerk gelegt hätte.

Wie lange die Mysteries auf dem englischen Theater geherrscht, kann man nicht genau bestimmen; so viel ist aber gewiß, daß sie

*) Sowie die Grafschaften des übrigen Englands, wo aber dergleichen Bezirke von hundert Dörfern hundreds genennt werden.

18. Survey of Cornwall, Überblick über Cornwallis.

nach einiger Zeit durch eine andere Art von Spielen verdrungen wurden, die man moralities nennte, und welche wenigstens einen Schatten von Vernunft hatten. Die Mysteries stellten bloß eine Geschichte des Alten oder Neuen Testaments auf eine abgeschmackte Weise vor, aber in den Moralities war doch irgend ein kleiner Plan, eine Fabel, etwas Moral und auch wohl etwas Dichtkunst, indem öfters die Tugenden und Laster und Gemütsbewegungen 2c. als Personen darin aufgeführet wurden.*) In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fingen sie auch an, öfters von der Religion zu handeln; denn die Religion war damals ein Hauptgegenstand, und es war kein Wunder, wenn eine jede Partei alle Künste anwendete, um ihren Sätzen Eingang zu verschaffen. Wenn die Moralities noch jetzt in England gewöhnlich wären, so würden sie ebenso fleißig von politischen Sachen handeln. Doch dauerten diese theologisch-polemischen Schauspiele eben nicht lange; denn in einer Parlamentsakte, welche im vierundzwanzigsten Jahre der Regierung König Heinrichs VIII. zur Beförderung der gereinigtern Religion gemacht ward, ist eine Klausel befindlich, wodurch allen Rimours und Schauspielern verboten wird, in ihren Gesängen oder Stücken das Geringste vorzutragen, was der einmal festgesetzten Lehre nachteilig sein könnte. Eine von diesen Moralities unter dem Titel: New custom etc.,**) welche zur Verteidigung der Reformation gemacht worden, ward unterdessen doch wieder auf das Theater gebracht, nämlich unter der Regierung der Königin Elisabeth, als sie die reformierte Religion wiederherstellte.

Nach den Moralities kamen die interludes auf, welche kleine Stücke, ob sie gleich einem Gespräche ähnlicher sahen als einem Drama und wenig oder gar keine Handlung hatten, dennoch der wahren Komödie um einen guten Schritt näher kamen als die vorher gewöhnlichen Spiele. Unter den Verfassern dieser Interludes ist John Heywood einer der vornehmsten. Er ward zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in London geboren und studierte zu Oxford. Die Strenge des akademischen Lebens wollte

*) Z. E. in einer alten Morality unter dem Titel *All for money* (Alles für Geld) sind unter den auftretenden Personen auch folgende: Die Gottesgelahrtheit, die Wissenschaft, die Kunst, die göttliche Ermahnung, die gottlose Hilfe, die Gelehrsamkeit mit Geld, die Gelehrsamkeit ohne Geld, Geld ohne Gelehrsamkeit, weder Geld noch Gelehrsamkeit 2c.

**) Dodsley hat sie dem ersten Bande seiner Sammlung einverleibet.

22. New custom etc., Neue Sitte u. s. w. — 26. interludes, Zwischenspiele.

ihm aber nicht lange gefallen; er begab sich also wieder in seine Vaterstadt, wo er mit dem Thomas Morus eine vertraute Freundschaft errichtete. Er fand auch Mittel, ein Liebling König Heinrichs VIII. zu werden, der ihn wegen seines muntern Kopfs und seiner lustigen Einfälle schätzte. Unter seinen Interludes findet sich eines, in welchem er die Mönche und Ablaßkrämer lächerlich macht. Es führt den Titel: A merry play between the pardoner and the frere, the curate and neybour Pratte, und ist im Jahre 1533 gedruckt.*) Allein er muß nach der Zeit wieder ein sehr eifriger Papist geworden sein; denn er stand nicht allein bei der Königin Maria in großen Gnaden, sondern verließ auch sogar nach ihrem Tode sein Vaterland, weil er wohl sahe, daß die protestantische Partei unter Begünstigung der Königin Elisabeth nunmehr die Oberhand bekommen werde. Er wandte sich nach Mecheln, wo er im Jahr 1565 starb. Er war ein guter Musikus und hat außer seinen Interludes auch noch eine große Menge Epigrammata geschrieben, die aber nicht viel wert sind.

Und nun kommen wir endlich auf das erste englische Stück, welches den Namen einer Tragödie verdient. Thomas Sackville, nachher Baron von Buckhurst und endlich Graf von Dorset, Großschatzmeister von England unter der Regierung der Königin Elisabeth und König Jakobs I., war der Verfasser desselben. Dieser Herr war in seiner Jugend der größte Dichter seines Landes, sowie er in seinen männlichen Jahren der größte Staatsmann desselben ward. Er war im Jahr 1526 geboren, studierte zu Oxford und Cambridge und sahe Frankreich und Italien. Alle seine poetischen Werke aber hat er vor dieser Reise geschrieben, und es scheint überhaupt nicht, daß er, insbesondre zu seiner Tragödie, durch irgend ein ausländisches Muster sei ermuntert worden. Sie ward den 16. Jänner 1561 zum erstenmal in Gegenwart der Königin Elisabeth aufgeführt, und der Inhalt ist aus der alten englischen Geschichte genommen. Sie ward nicht sogleich gedruckt; während der Zeit aber, da sich der Verfasser auf Reisen befand, machte sich ein Buchhändler seine Abwesenheit zu nutze und gab sie 1565 zu London in 8^0 sehr fehlerhaft heraus. Nach seiner Zurückkunft

*) Man sehe den angeführten *Dialogue* etc., S. 30.

2. Thomas Morus, geboren 1480, Verfasser der „Utopia", Kanzler Heinrichs VIII., der ihn 1535 enthaupten ließ. — 7 f. A merry play etc., Ein lustiges Spiel zwischen dem Verzeiher und dem Mönch, dem Pfarrer und Nachbar Pratte.

besorgte er selbst eine richtigere Ausgabe unter dem Titel: „Ferrex und Porrex", welchen Titel er aber in der folgenden Ausgabe änderte und das Stück „Gorboduc" nennte. „Gorboduc, König von England, teilte sein Reich noch bei Lebzeiten unter seine Söhne Ferrex und Porrex. Diese Söhne geraten in Streit; der ältere bringt den jüngern um; die Mutter, welche den Ermordeten vorzüglich liebte, tötet den Mörder; der König ermordet darauf die Königin, und damit das Theater ja gänzlich rein werde, so erregt das Volk einen Aufstand und schafft auch den alten Gorboduc aus der Welt" rc. — Dieses ist die Fabel, und Blut wird auf der Scene genug vergossen. Die mechanischen Regeln der Tragödie, die Einheit der Zeit und des Orts sind schlecht beobachtet; denn der vierte und fünfte Aufzug allein enthalten bloß eine kleine Dauer von funfzig Jahren. Allein der Dichter hat von einer andern Seite desto größere Vorzüge: die Richtigkeit der Empfindungen, die natürliche Deutlichkeit des Stils, die leichte Harmonie des Silbenmaßes erteilen seinem Stücke jene Würde, jene Genauigkeit, die der Tragödie so wesentlich ist und doch von fast allen nachfolgenden englischen Trauerspieldichtern entweder so wenig verstanden oder so sehr vernachlässiget worden. Selbst Pope machte sehr viel aus diesem ersten tragischen Versuche seiner Landsleute, und seiner Vorsorge hat man die neuste*) Ausgabe desselben zu verdanken, die zu London 1739 in 8°. mit dem Leben Mylord Buckhursts von Joseph Spence erschienen ist. Diese Ausgabe war höchst nötig; denn das Stück war so vergessen worden und so wenigen mehr bekannt, daß es selbst Dryden nicht muß gesehn haben, weil er es „Die Tragödie von der Königin Gorboduc" nennt und vorgiebt, daß sie in gereimten Versen abgefaßt sei, welches sie doch nicht ist.**) Ich will mich jetzt nicht länger dabei aufhalten, sondern nur noch diesen einzigen Umstand anführen, daß zwar „Gorboduc" überhaupt unserm Lord Buckhurst gehört, daß aber die ersten drei Aufzüge Thomas Norton ausgearbeitet haben soll.

Ohngefähr in ebendasselbe 1561. Jahr fällt auch die erste

*) Außer daß es Dodsley auch nachher im zweiten Bande seiner Sammlung abdrucken lassen.

**) In der Zueignungsschrift vor seinen *Rival-Ladies.*

3. Gorboduc, vgl. „Gegenwart" 1883, Nr. 17. Neu herausgegeben von L. Th. Smith in der Sammlung englischer Sprach- und Litteraturdenkmale des 16., 17. und 18. Jahrhunderts von Vollmöller. Bd. I. Heilbronn 1883.

englische Komödie, die dieses Namens nicht ganz unwert ist, wenigstens von den Engländern durchgängig dafür erkannt wird. Sie führt auf einer der ältesten Ausgaben, auf der von 1661 nämlich, den Titel: *Gammer Gurton's needle,* a right pithy pleasant and merry comedy, und zugleich wird auf diesem Titel gesagt, daß sie von einem Mr. S—, Master of arts verfertiget und hundert Jahr vorher zu Cambridge gespielet worden. Der Inhalt ist ohngefähr dieser: „Die Frau Gammer Gurton, als sie ihres Bedienten Hodge Beinkleider ausgebessert, hat ihre Nadel dabei verloren, und ihre Nachbarin Dame Chot fällt bei ihr in den Verdacht, als ob sie ihr diese Nadel entwendet habe. Sie läßt sie sogar durch den Pfarrer des Orts von ihr wieder abfordern, und bei einem Haare wäre ein greulicher Zank darüber entstanden. Doch Hodge findet die Nadel noch zur rechten Zeit in seinen Beinkleidern und macht der Komödie dadurch ein Ende." — Wieviel Komisches in so einem Stücke sein könne, und von welcher Gattung es sein müsse, kann man gar leicht von selbst abnehmen. Dodsley hat es dem ersten Bande seiner Sammlung alter Lustspiele (S. 123 und folg.) einverleibet, und ich will hier nur noch hinzusetzen, daß es in langen daktylischen Versen geschrieben ist. Vierzig Jahr vorher, den 7. Mai 1520, hatte man zwar bereits ein weit besseres Stücke auf der englischen Bühne gesehen, nämlich eines von den Lustspielen des Plautus, welches in Gegenwart des Königs aufgeführet ward; doch glaube ich nicht, daß Riccoboni*) allzu wohl daran gethan hat, von diesem Plautinischen Stücke die Epoche der englischen Komödie zu rechnen. Wenigstens ist die Anmerkung, die er darüber macht, unrichtig: „daß man folglich den Engländern das Vorrecht lassen müsse, ihr Theater mit einem guten weltlichen Stücke angefangen zu haben, da alle andre europäische Nationen das ihrige mit höchst elenden Possenspielen angefangen hätten". Die interludes, deren wir in dem Vorhergehenden gedacht haben, sind der wahre Anfang der eigentlichen englischen Komödie und nichts Bessers als Possenspiele gewesen.

Die Bahn war also in beiden Arten des Drama gebrochen, und die Nacheiferung, welche durch jede gebilligte Neuigkeit er-

*) In dem angezogenen Werke, S. 121.

4 f. Gammer Gurton's needle etc., Gammer Gurtons Nadel, eine recht erbärmlich spaßige und lustige Komödie. — 6. Mr. S—, Master of arts, Hr. S—, Magister der Künste.

weckt wird, zeigte sich bei mehr als einem der damaligen schönen Geister wirksam. Ich will einige der vornehmsten namhaft machen.

Richard Edwards war zu seiner Zeit als ein guter Musikus und Dichter berühmt. Er ward 1523 geboren und studierte gegen 1547 zu Oxford in dem Christchurch-Collegio. Zu Anfange der Regierung der Königin Elisabeth ward er ein Mitglied ihrer Kapelle und Aufseher der Kapellknaben. Man hat von ihm zwei Lustspiele, wovon das eine den Titel führt: „Damon und Pythias", und vom Dodsley dem ersten Teile seiner Sammlung einverleibet worden. Aus dem Prologus erhellet, daß Edwards recht gute Begriffe von den Charakteren und den Absichten des Lustspiels gehabt hat. Auch scheinen ihm die Lehren und Muster der Alten nicht ganz unbekannt gewesen zu sein; denn er sagt unter andern in gedachtem Prologo: weil Könige und andre hohe Personen in seinem Stücke vorkämen, so würde er wohl am besten thun, wenn er es eine Tragikomödie nennte. Dieser Zug, wie bekannt, ist von dem Vorredner zu des Plautus „Amphitruo" entlehnet. Das zweite Lustspiel des Edwards heißt: „Palämon und Arcite". In diesem fand die Königin Elisabeth und die ganze Versammlung, vor der es aufgeführt ward, nichts lustiger als ein Geschrei von Jagdhunden, welches sehr natürlich nachgeahmet ward.

John Lilly. Er war aus der Landschaft Kent und ward in dem Marien-Magdalenen-Collegio zu Oxford erzogen, wo er im Jahr 1575 den Gradum eines Magisters der freien Künste annahm. Er machte sich sowohl durch verschiedene dramatische Stücke als vornehmlich durch einen Roman unter dem Titel: Euphues and his England, or The anatomy of wit, bekannt. Der Ausdruck in diesem Roman war außerordentlich unnatürlich: voller Metaphern, Allusionen, Allegorieen und Analogieen. Und ob man schon damals weit bessere Muster der Sprache aufzuweisen hatte, dergleichen die Schriften eines Sidney und Spenser waren, so fand er doch an dem Hofe der Königin Elisabeth einen so außerordentlichen Beifall, daß eine Hofdame, die den „Euphues" nicht lesen und sich nach seiner Art nicht ausdrücken konnte, damals

17. „Amphitruo", vgl. den Schluß des 55. Stücks der „Hamburger Dramaturgie". (Bd. 10.) — 24. Gradum, Titel. Vgl. Goethe XII, S. 112, V. 2226. — 26 f. Euphues and his England etc., Euphues [der Gutgeartete] und sein England oder die Zergliederung des Witzes. — 31. Philipp Sidney (1554—1586), Verfasser des Schäferromans „Arcadia". — Edmund Spenser (1553—1599), Verfasser des allegorischen Heldengedichts The Fairy Queen [Die Feenkönigin].

ebensowenig geachtet ward als jetzt eine, die nicht französisch spricht. Sechse von Lillys dramatischen Stücken sind unter dem Titel der „Hofkomödien“ verschiedne Jahre nachher zusammen gedruckt worden.*) Sie heißen: „Alexander und Campaspe“, „Endymion“, „Galatea“, „Midas“, „Sappho und Phaon“ und „Mutter Bombie“. Die erste hat Dodsley dem zweiten Bande seiner Sammlung einverleibet.

Jasper Heywood. Ein Sohn des obengedachten John Heywoods, gegen 1535 zu London geboren. Er verließ mit seinem Vater England und trat zu St. Omer in den Jesuiterorden. Vorher, als er noch in Oxford studierte, hatte er einige von den lateinischen Trauerspielen, die unter dem Namen des Seneca angeführet werden, übersetzt, und dieserwegen gedenke ich hier seiner. Den „Rasenden Herkules“ nämlich, „Die Trojanerinnen“ und den „Thyest“. In den „Trojanerinnen“ hat er verschiedene Veränderungen und Zusätze angebracht. Die Zusätze bestehen in einigen sechzig Zeilen zu Ende des Chorus nach dem ersten Aufzuge; in einer ganzen Scene zu Anfange des zweiten Aufzuges, in welcher er den Geist des Achilles erscheinen und ihn die Opferung der Polyxena verlangen läßt; desgleichen in drei Strophen zu dem Chore nach dem zweiten Aufzuge. Die Veränderungen betreffen vornehmlich den Chor des dritten Aufzuges, welcher in der Urschrift fast aus lauter Namen fremder Gegenden bestehet, und an dessen Statt er einen für seine Leser verständlichern eingeschoben hat. — Er starb 1598 zu Neapolis.

Wie die Stücke dieser und der übrigen zeitverwandten Dichter beschaffen gewesen, kann man aus folgender Stelle des Ritters Philipp Sidney ersehen: „Unsere Trauerspiele und Lustspiele“, sagt er in seiner „Verteidigung der Dichtkunst“, „beobachten weder die Regeln des Wohlstandes, noch der Dichtkunst. Die eine Seite des Theaters ist Asien und die andere Afrika, und dazwischen liegen noch so viele Königreiche, daß jeder auftretende Schauspieler es sein erstes Wort muß sein lassen, uns zu sagen, wer und wo er sei, weil man seine Rede sonst unmöglich würde verstehen können. Mit einemmal kommen drei Frauenzimmer, welche Blumen suchen, und wir müssen glauben, daß das Theater einen

*) London 1632, in Duodez.

4. Alexander und Campaspe, wonach Fr. v. Bodenstedt seinen „Alexander in Korinth“ dichtete (Leipzig 1883).

Garten vorstelle. Nebenher hören wir, daß ein Schiff auf ebendemselben Platze verunglückt sei, und nun muß das Theater ein Ufer oder ein Fels sein. Gleich darauf erscheint in dem Hinterteile der Schaubühne ein entsetzliches Ungeheuer, welches Feuer speiet, und das Theater ist folglich eine Höhle. Nun kommen geschwind ein halb Dutzend Kerle mit Schwertern und Schilden, die ein Kriegesheer vorstellen, hereingelaufen, und wir werden gebeten, das Theater für ein Schlachtfeld zu halten rc. So gehen unsere Dichter mit dem Orte um, und mit der Zeit sind sie noch weit freigebiger. Gewöhnlicherweise verliebt sich ein junger Prinz in eine junge Prinzessin; nach mancherlei Unglück und Verwirrung kömmt die Prinzessin in gesegnete Umstände und wird zu gehöriger Zeit von einem gesunden und wohlgestalten Knaben entbunden. Dieser wird verloren, findet sich wieder, wird groß, verliebt sich und würde vielleicht selbst wieder einen jungen Sohn sehen, wenn nicht der Vorhang zufiele" rc.

Endlich ward zu Anfange des vorigen Jahrhunderts das englische Theater auf eine weit höhere Staffel der Vollkommenheit gebracht. Shakespeare, Beaumont, Fletcher und Ben Johnson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten und es auf einmal zu einem Theater machten, welches nach dem griechischen für einen Kenner der schönen Wissenschaften das allerinteressanteste ist und dem Ansehen nach auch bleiben wird.

Von dieser Zeit an kann man die Geschichte des englischen Theaters und die Dichter desselben in drei Perioden und Klassen einteilen.

Der erste Periode fängt an vom Shakespeare und gehet bis zu der unglücklichen Zeit des bürgerlichen Krieges, da die Puritaner durchaus alle Schauspiele verboten. Er beträgt einige funfzig Jahre.

Der zweite Periode fängt von der Zeit der Restitution an und gehet bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, da einige mehr feine als große Köpfe besonders ihrem Trauerspiele mehr Regelmäßigkeit und Anstand zu geben anfingen.

Der dritte Periode begreifet das jetzt laufende Jahrhundert, und wie das Theater desselben das neue heißen kann, so wird man nicht unrecht den zweiten Perioden das mittlere und den ersten das alte englische Theater nennen können. Das älteste

folglich würde das Theater vor Shakespeares Zeiten sein, und von diesem verlohnt es sich kaum der Mühe, mehr zu sagen, als ich bereits gesagt habe.

Aber auch von den drei wichtigern Perioden will ich voritzo dem Leser weiter nichts vorlegen als ein chronologisches Verzeichnis der vornehmsten Dichter derselben, damit er ohngefähr sehen kann, welch eine reiche Ernte hier auf uns wartet.

Erster Periode,

oder das alte englische Theater.

1. William Shakespeare, geboren 1564 zu Stratford in der Grafschaft Warwick. Sein erstes Stück ist „Romeo und Juliet" von 1597 und die gleich darauf folgenden „Richard II. und III." Er starb 1617 im dreiundfunfzigsten Jahre seines Alters. Die erste Ausgabe seiner Werke ist von 1623, in Folio. Die vorzüglichsten von den nachherigen Ausgaben sind: die Ausgabe von Rowe, von Pope, von Theobald, von Thomas Hanmer und von Warburton.
2. Francis Beaumont und John Fletcher. Diese zwei Freunde sind als dramatische Dichter nicht zu trennen, indem sie alle ihre Werke gemeinschaftlich verfertigten. Beaumont war geboren 1585, und Fletcher 1576. Jener starb noch vor seinem dreißigsten Jahre, 1615, und dieser 1625 an der Pest.
3. Ben Johnson, geboren 1574. Sein erstes dramatisches Werk, das er drucken ließ, war das Lustspiel Every man in his humour, zum erstenmale aufgeführt 1598. Er starb den 16. August 1637 im dreiundsechzigsten Jahre.
4. Thomas Heywood; lebte unter der Regierung der Königin Elisabeth und Jacobi I. und war zugleich ein Schauspieler. Er hat eine ungeheure Menge Stücke gemacht, wie er denn in der Vorrede zu einem sagt, daß das gegenwärtige das zweihundertundzwanzigste sei, welches aus seiner Feder geflossen, oder woran er wenigstens Teil gehabt. Es sind aber von dieser großen Anzahl nicht mehr als vierundzwanzig

25 f. Every man in his humour, Jeder Mann in seiner Laune. Vgl. Lessings 2. Anm. zum 93. Stück der „Hamburger Dramaturgie".

übrig geblieben. Eine von seinen Tragödien: A woman kill'd with kindness, stehet in dem vierten Bande der Dodsleyschen Sammlung.

5. Christoph Marloe. Er studierte zu Cambridge, verließ aber die Universität gar bald und ward ein Schauspieler, und zwar von eben der Gesellschaft, von welcher Shakespeare war. Er war zum Tragischen besonders aufgelegt, und unter seinen sechs Stücken ist auch ein „Doktor Faust". Seine Tragödie Edward the second stehet in dem zweiten Bande der Dodsleyschen Sammlung. Wood legt ihm einen sehr abscheulichen Charakter bei und sagt, er sei ein offenbarer Atheist gewesen. Von dergleichen Beschuldigungen gehet meistenteils viel ab. Sein Ende war sehr unglücklich. Er hatte sich in ein gemeines Mädchen verliebt, bei der er einst einen Nebenbuhler in Livrei antraf. Er zog seinen Dolch und wollte ihn in der Wut erstechen. Doch der Bediente wich dem Stoße aus, riß ihm den Stahl aus der Hand und verwundete ihn mit seinem eigenen Dolche. Die Wunde war tödlich, und er starb 1593.

6. George Chapmann, geboren 1578. Er studierte zu Oxford und kam nachher nach London, wo er mit Shakespeare, Johnson, Fletcher rc. Freundschaft machte. Er war in der lateinischen und griechischen Sprache sehr erfahren, und seine Übersetzung des Homers wird auch noch itzt nicht ganz verachtet. Er hat verschiedne Trauerspiele und Komödien geschrieben. Aus dem Prologo seiner Komödie All fools sieht man, daß zu damaliger Zeit die Standespersonen, und wer sich ein guter Kunstrichter zu sein dünkte, anstatt in den Logen zu sitzen, mit auf dem Theater saßen, wie es noch itzt in Frankreich gebräuchlich ist. Eine andere von seinen Komödien: Two wise men, and all the rest fools, hat sieben Aufzüge. Unter seinen Trauerspielen heißt eines: Alphonsus emperor of Germany, in welchem er diesen

1 f. A woman kill'd with kindness, Eine durch Freundlichkeit getötete Frau. — 8. Doktor Faust, gedichtet um 1588. Übersetzt von A. Böttger, Leipzig 1857, zugleich mit „der alten englischen Ballade von D. Faustus. Nebst einer Einleitung über die Faustsage, über Marlowe und dessen Schriften". — 9. Edward the second, Eduard der Zweite. — 26. All fools, Alle Narren. — 27 f. daß ... die Standespersonen ... mit auf dem Theater saßen. Vgl. über diese Sitte das 10. Stück der „Hamburger Dramaturgie" (über Voltaires „Semiramis"). — 31. Two wise men, and all the rest fools, Zwei weise Männer, und alle übrigen Narren. — 33. Alphonsus emperor of Germany, Alphons, Kaiser von Deutschland.

Gegenkaiser Richards von Cornwall, bloß seiner Nation zu schmeicheln, eine sehr abscheuliche und unglückliche Rolle spielen läßt. Sein Lustspiel: The widow's tears, dessen Inhalt die bekannte Geschichte von der Matrone zu Ephesus ist, stehet in dem vierten Bande der Dodsleyschen Sammlung. Chapman starb 1655.

7. William Rowley; schrieb sechs dramatische Stücke, an deren einem: The birth of Merlin, Shakespeare Teil hat. Seine beste Tragödie ist: All's lost by lust. Eine von seinen Komödien: A match at midnight, stehet in dem sechsten Bande der Dodsleyschen Sammlung. Er lebte noch unter der Regierung Karls I.

8. John Marston; studierete zu Oxford, und ist Verfasser von acht dramatischen Stücken, die Shakespeare nach seinem Tode, der gegen 1614 muß erfolgt sein, herausgegeben. Eines davon, The malcontent, a tragedy, stehet in dem vierten Bande der Dodsleyschen Sammlung. Sie ist dem Ben Johnson mit vielen Lobsprüchen zugeeignet.

9. Samuel Daniel, geboren 1562. Er schrieb außer seiner „Geschichte von England" und vielen andern Gedichten auch einige Tragödien und Tragikomödien. Die ersten, namentlich „Philotas" und „Cleopatra", hat er nach der Art der Alten mit Chören zwischen jedem Aufzuge verfertiget. Er ward nach dem Tode des großen Spenser gekrönter Poet bei der Königin Elisabeth und starb 1619.

10. Thomas Decker; lebte unter der Regierung Jacobi I. Er ward durch die Streitigkeit, die er mit Ben Johnson bekam, berühmter als durch alle seine Werke, die in elf dramatischen Stücken, größtenteils Lustspielen, bestehen, wovon er achte ganz allein, drei in Gesellschaft mit Webster und eines in Gesellschaft mit Rowley und Ford verfertiget. Unter die ersten achte gehöret The whore of Babylon (gedruckt zu London 1601 in Quart), worin er unter erdichteten Namen die vortrefflichen Tugenden der Königin Elisabeth und die

3. The widow's tears, Die Thränen der Witwe. — 4. Matrone zu Ephesus, vgl. Lessings Entwurf zu diesem Stoff in Bd. III, 2, S. 21 ff. — 8. The birth of Merlin, Die Geburt des Merlin. — 9. All's lost by lust, Alles ist durch die Wollust verloren. — 10. A match at midnight, Eine Heirat um Mitternacht. — 16. The malcontent, a tragedy, Der Mißvergnügte, ein Trauerspiel. — 21 f. Philotas, vgl. das 54. Stück der „Hamburger Dramaturgie". — 32. The whore of Babylon, Die Hure von Babylon [Offenb. Joh. 17].

Gefahren vorstellet, denen sie durch die glückliche Entdeckung der bösen Absichten, welche die Jesuiten und Papisten wider ihre geheiligte Person gehabt, entgangen. Desgleichen: The honest whore, in zwei Teilen, wovon der erste in dem dritten Bande der Dodsleyschen Sammlung zu finden. Unter die Stücke, welche er in Gesellschaft mit Webstern geschrieben, gehöret Wyatt's history. Der Held dieses Stücks ist Sir Thomas Wyatt aus Kent, welcher in dem ersten Jahre der Königin Maria einen Aufstand erregte, um ihre Vermählung mit Philippo von Spanien zu hintertreiben.

11. Fulk Greville, Lord Brooke; ein Herr, der bei der Königin Elisabeth in großen Gnaden stand und auch an dem Hofe Jacobi I. wichtige Stellen bekleidete. Er war ein vertrauter Freund von Ph. Sidney und Camdens großer Gönner. Er schrieb zwei Trauerspiele, „Alaham" und „Mustapha". Das letztere stehet in dem zweiten Bande der Dodsleyschen Sammlung. Er ward 1628 von einem seiner Bedienten, der sich von ihm nicht genug belohnt zu sein glaubte, ermordet.

12. Philipp Massinger. Er war einer von den angesehensten Dichtern seiner Zeit, geboren gegen 1585. Er starb zu London 1640 und ward von allen Komödianten, die damals in der Stadt waren, zu Grabe begleitet. Außer verschiednen Stücken, die er mit Fletchern und andern in Gemeinschaft schrieb, hat er deren noch vierzehn von seiner eignen Arbeit drucken lassen. Viere davon: The guardian, a comical history, das Lustspiel A new way to pay old debts, die Tragikomödie The picture, und das Trauerspiel The unnatural combat, hat Dodsley dem achten Bande seiner Sammlung einverleibet.

13. Thomas Randolph, geboren 1605. Er studierete zu Cambridge und war einer von den eifrigsten Anhängern und Bewundrern Ben Johnsons. Er starb 1634. Von seinen dramatischen Stücken stehet das Lustspiel The Muse's looking glass, welches zugleich eine Verteidigung der Schaubühne ist, in dem sechsten Bande der Dodsleyschen Sammlung.

3 f. The honest whore, Die ehrliche Buhlerin. — 7. Wyatt's history, Wyatts Geschichte. — 25 f. The guardian, a comical history, Der Aufseher, eine komische Geschichte. — 26. A new way to pay old debts, Ein neuer Weg, alte Schulden zu bezahlen. — 27. The picture, Das Bild. — 27 f. The unnatural combat, Der unnatürliche Kampf. — 33 f. The Muse's looking glass, Der Spiegel der Muse. Vgl. „Hamburger Dramaturgie" St. 93.

14. William Alexander, Graf von Stirling, aus einer vornehmen schottischen Familie, geboren unter der Regierung der Königin Elisabeth und während der Minderjährigkeit Jacobi VI. von Schottland. Er stand bei dem letztern und dessen Sohne Karl I. in großen Gnaden und bediente wichtige Ämter. Er ist Verfasser von vier dramatischen Stücken, die er monarchische Trauerspiele nennet, namentlich „Die Alexandrinische Tragödie", „Krösus", „Darius" und „Julius Cäsar". Sie sind nach dem Muster der Alten geschrieben und haben zwischen jedem Aufzuge Chöre. Sie sind durchaus ernsthaft und wie die Tragödien des Seneca voller Sinnsprüche; doch sind auch die sanftern und zärtlichern Leidenschaften dann und wann sehr fein bearbeitet. In der Wahl seiner Verse aber ist der Verfasser sehr unglücklich gewesen; es sind nämlich Verse mit abwechselnden Reimen, so wie sie Pibrac in seinen Vierversen oder Davenant in seinem „Gondibert" gemacht hat.

15. John Ford, schrieb unter der Regierung Karls I., zum Teil in Gesellschaft mit Rowley und Decker. Er war zu dem Tragischen aufgelegter als zum Komischen. Seine beste Tragödie soll sein: Tis pity, she is a whore! „Schade, daß sie eine Hure ist!" Ein sonderbarer Titel für ein Trauerspiel! Die unzüchtige Liebe eines Bruders zu seiner Schwester wird darin ein wenig mit allzu lebhaften und reizenden Farben geschildert.

16. Thomas May, war unter der Regierung der Königin Elisabeth geboren und lebte an dem Hofe Karls I., während welcher Zeit er drei Trauerspiele und zwei Komödien schrieb. Die beiden letztern unter dem Titel: The heir und The old couple, sind in dem siebenten Bande der Dodsleyschen Sammlung befindlich. Weil er zugleich mit William Davenant um die Stelle des gekrönten Hofpoeten anhielt und sie nicht bekam, ward er wider den Hof erbittert und hing während dem bürgerlichen Kriege dem Parlamente an. Er beschrieb auch die Geschichte dieses Parlaments, worin er alle Galle eines Mißvergnügten ausschüttete. Er starb 1652.

17. Thomas Goff, geboren gegen das Jahr 1592. Er schrieb, als er zu Oxford studierete, verschiedne Tragödien, wählte aber hernach den geistlichen Stand und schrieb Predigten,

28. The heir, Der Erbe. — 28 f. The old couple, Das alte Ehepaar.

deren einige im Jahre 1624 gedruckt worden. Er starb in dem nämlichen Jahre.

18. Thomas Middleton. Er lebte unter der Regierung Karls I., und das Rühmlichste, was man von ihm sagen kann, ist dieses, daß er mit Johnson und Fletcher in Gemeinschaft gearbeitet, desgleichen auch mit Massinger und Rowley. Seine dramatischen Stücke belaufen sich auf vierundzwanzig, meistens Komödien. Eine davon: A mad world, my masters! stehet in dem fünften Bande der Dodsleyschen Sammlung, und eine andere: The Mayor of Queenborough, in dem elften Bande derselben.

19. John Suckling, geboren 1613. Sein Vater war Haushofmeister bei Karl I. Er reisete und wohnte in Deutschland einem Feldzuge unter Gustavo Adolpho bei. Als er wieder nach Hause kam, war der bürgerliche Krieg ausgebrochen. Er brachte auf eigne Kosten einen Trupp Reiter zum Dienste des Königs zusammen, konnte aber keine großen Dinge damit verrichten, weil er im achtundzwanzigsten Jahre seines Alters starb. Man hat nur vier dramatische Stücke von ihm. In Prosa wußte er sich als ein Mann von Lebensart und Witz auszudrücken, zur Poesie aber zeigte er kein sonderlich Genie.

20. William Cartwright, geboren 1611 oder nach andern 1615. Er studierte zu Oxford, wo er verschiedne Komödien und Tragikomödien schrieb. Eine von den letztern: The royal slave, ward den 30. August 1636 von den Studenten des Christchurch-Collegii daselbst in Gegenwart des Königs und der Königin mit großem Beifalle aufgeführt. Seine Komödie The ordinary stehet in dem zehnten Bande der Dodsleyschen Sammlung. Cartwright trat hernach in den geistlichen Stand und erwarb sich durch seine pathetische Predigten vielen Ruhm. Er starb aber sehr jung, nämlich 1643, im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters.

21. Anthony Brewer, blühte unter der Regierung Karls I. und schrieb, außer einer Komödie, den „Vor Liebe kranken König", welches für eines von den besten irregulären Trauerspielen, nach Shakespeares seinen, gehalten wird. Die Geschichte ist

8. A mad world, my masters, Eine verrückte Welt, meine Herren! — 10. The Mayor of Queenborough, Der Bürgermeister von Queenborough. — 24 f. The royal slave, Der königliche Sklave. — 28. The ordinary, Der geistliche Richter.

ungemein rührend: Kanut, König von Dänemark, hat sich der Stadt Winchester durch Verräterei eines Einwohners bemächtiget und befiehlt, alles über die Klinge springen zu lassen. Er kömmt voller Blutdurst in das Kloster und schnaubet nach Mord. Hier gehet ihm die Nonne Cartesmunde entgegen, und ihre Schönheit hat die Gewalt, die Wut des tobenden Siegers zu hemmen und ihn gleichsam in einen Menschen umzuschaffen. Kanut verliebt sich in sie, und die schöne Nonne überläßt sich nach einem langen Streite zwischen Ehre und Liebe dem Tyrannen und bricht ihr Klostergelübde. Die Sprache in diesem Stücke des Brewer ist sehr modern, die Verse sind so musikalisch, als Rowes Verse nur immer sein können, und eine Menge Stellen sind von einer recht schmelzenden Zärtlichkeit. — Noch schreiben einige diesem A. Brewer ein Lustspiel zu unter dem Titel: Lingua, or the combat of the tongue and the five senses, for superiority. Es ward 1607 zuerst gedruckt und ist in dem fünften Bande der Dodsleyschen Sammlung zu finden. Ein Umstand macht dieses Stück merkwürdig. Als es nämlich zu Cambridge aufgeführet ward, spielte Oliver Cromwell als ein junger Student die Rolle des „Gefühls" darin, und zwar mit so vieler Empfindung, daß sein Ehrgeiz dabei zuerst aufzuwachen anfing. Folgende Stelle, wo er als spielende Person gekrönet wird, soll ihn unter andern so erhitzt haben, daß er in allem Ernste nach einer wirklichen Krone zu trachten sich vorgesetzt:

Roses and bays, pack hence! this crown and robe
My brows, and body, circles and invests;
How gallantly it fits me! sure the slave
Measured my head, that wrought this coronet.
They lie that say, complexion cannot change!
My blood's ennobled, and I am transform'd
Unto the sacred temper of a king.
Methinks, I hear my noble parasites
Stiling me Caesar, or great Alexander,
Licking my feet etc.

16 f. Lingua, oder der Kampf der Zunge und der fünf Sinne um die Oberherrschaft. — 27 ff. Rosen und Lorbeern, fort von hier! Diese Krone und dieser Talar umreifen und kleiden meine Brauen und meinen Leib; wie trefflich sie mir paßt! Gewiß der Sklave, der diese Krone arbeitete, maß mein Haupt. Die lügen, welche sagen, die Gesichtsfarbe könne

22. James Shirley, ist einer von den voluminösesten dramatischen Dichtern dieses Perioden, doch gehöret er auch einigermaßen mit in den folgenden. Er hatte zu Cambridge den Gradum angenommen und war auch bereits Prediger in der Grafschaft Hertford, als er zur katholischen Religion übertrat. Er verließ also seine Pfarr, kam nach London und fing an, für das Theater zu arbeiten. Die Königin Henriette Maria, Karls I. Gemahlin, erzeigte ihm viel Gnade, der er auch, bis sie in dem bürgerlichen Kriege nach Frankreich flüchten mußte, treulich anhing. Er trat hierauf in die Dienste des Herzogs von Newcastle, William Cavendish. Nach der Restauration wurden verschiedne von seinen Lustspielen nicht ohne Beifall in London aufgeführt. Man kann aber nicht sagen, daß ihm Karl II. irgend eine Belohnung für seine beständige Treue gegen das königliche Haus zufließen lassen. Er starb in großem Elende zu London 1666. Er hat an die achtunddreißig dramatische Stücke, meistens Komödien, geschrieben. Zwei davon, The bird in the cage und The gamester, stehen in dem neunten Bande der Dodsleyschen Sammlung. Er hat ihr eine ironische Zuschrift an William Prynne, dessen wir ein andermal gedenken werden, vorgesetzt.

Und dieses werden auch ziemlich die merkwürdigsten dramatischen Dichter aus diesem Perioden sein. Einige andere will ich nur bloß nennen. Joseph Rutter, ein Zeitverwandter des Johnson, dessen tragisch-komische Pastorelle The shepherd's holiday in dem siebenten Bande der Dodsleyschen Sammlung vorkömmt. — William Habington, geboren 1605 und gestorben 1654, dessen Tragikomödie The Queen of Arragon Dodsley seinem zehnten Bande einverleibet hat. — John Webster, dessen Tragödie The white devil or Vittoria Corombona daselbst in dem dritten Bande zu finden. — Gervase Markham, der unter der Regierung Karls I. lebte und für ihn die Waffen ergriff; er ist Verfasser

sich nicht ändern! Mein Blut ist geadelt, und ich bin verwandelt in das heilige Geblüt eines Königs. Mich dünkt, ich höre meine edlen Schmarutzer mich Cäsar oder den großen Alexander benennen, meine Füße küssend u. s. w. Diese Anekdote ist aus Cibbers „Leben englischer Dichter" II, S. 3 entnommen.

18 f. The bird in the cage, Der Vogel im Käfig. — The gamester, Der Spieler. — 25. The shepherd's holiday, Des Schäfers Feiertag. — 28. The Queen of Arragon, Die Königin von Arragon. — 29 f. The white devil or Vittoria Corombona, Der weiße Teufel oder Vittoria Corombona. Vgl. Tiecks Vorwort zu seinem Roman dieses Namens.

eines einzigen Trauerspiels: Herod and Antipater. — Peter Hausted, ein Geistlicher, der Predigten und Komödien geschrieben, gestorben 1645. — John Day, Jasper Main ꝛc.

Zweiter Periode,

oder das mittlere englische Theater.

1. William Davenant, geboren 1605 zu Oxford, wo sein Vater ein Wirtshaus hielt. Er studierte daselbst in Lincolns-Inn, aber nur kurze Zeit, und that sich seit 1628 mit verschiednen dramatischen Stücken und andern Gedichten hervor. Im Jahr 1637 ward er gekrönter Poet an Ben Johnsons Stelle. Er blieb dem Könige und der königlichen Familie während dem bürgerlichen Kriege sehr treu und ergeben und kam darüber auch mehr als einmal in Lebensgefahr. Warum er aber die erste Stelle in diesem Perioden verdienet, ist dieses die Ursache. Da die damaligen Eiferer, deren zartes Gewissen es zwar erlaubte, das Blut ihres rechtmäßigen Regenten zu vergießen, aber nicht, einen unschuldigen Scherz anzuhören, alle theatralische Vorstellungen verboten hatten und nun verschiedne Jahre gar keine englische Bühne existierte, so war Davenant der erste, der auf die Wiederherstellung derselben bedacht war. Er mußte aber sehr behutsam zu Werke gehen und vor der Hand die Musik für das Hauptwerk ausgeben. Die Stücke, die er in dieser Absicht verfertigte, waren mehr Gespräche und einzelne Deklamationen als wirkliche Tragödien und Komödien. Dieser Zwang aber fiel endlich weg, als im Jahre 1660 die königliche Familie wieder eingesetzet ward. Davenant starb den 7. April 1668. Die Anzahl seiner dramatischen Stücke, die er sowohl vor als nach den Zeiten der Rebellion gemacht, beläuft sich ohngefähr auf zwanzig; sie sind mit seinen übrigen Werken in einem Foliobande zu London 1673 zusammen gedruckt worden.
2. Johann Dryden. Von diesem und seinen sämtlichen dramatischen Werken werde ich in dem folgenden XIII. Artikel umständlich zu handeln anfangen.

1. Herod and Antipater, Herodes und Antipater.

3. Nathanael Lee. Er studierte kurze Zeit zu Cambridge und betrat hierauf als Schauspieler das Theater. Man weiß wenig von seinen Lebensumständen. Er starb noch vor seinem vierunddreißigsten Jahre und schrieb elf Tragödien. Er besaß den göttlichen Enthusiasmus eines Poeten und war besonders in dem Ausdrucke der zärtlichen Leidenschaften glücklich. Er war einige Zeit vom Verstande und saß in Bedlam. Für sein feinstes und rührendstes Stück hält man: Lucius Junius Brutus 2c.

4. Thomas Otway, geboren 1651. Er studierte zu Oxford, ging von da nach London und ward ein Schauspieler, wozu er aber die größten Gaben nicht hatte. Er diente hierauf als Soldat in Flandern, kam aber in schlechten Umständen wieder zurück und fing an, für die Bühne zu schreiben. Seine Lustspiele sind allzu wild und unzüchtig. In seinen Trauerspielen aber ist er so rührend und zeigt sich als einen so großen Meister über das Herz und die Leidenschaften seiner Zuhörer, daß er unter den alten und neuen dramatischen Dichtern nur sehr wenige seinesgleichen hat. Er starb 1685 im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters in dem alleräußersten Elende, und der Verfasser des „Befreiten Venedigs" mußte in dem großmütigen und reichen Englande vor seinem Ende noch betteln!

5. Thomas Shadwell, geboren gegen 1640. Er war gekrönter Poet und starb 1692. Dryden war sein großer Feind; allein er verachtet ihn viel zu sehr. Verschiedne von seinen Komödien sind reich an Humor, und es fehlt ihnen auch nicht an ursprünglichen Charaktern. Er ahmte sonderlich Ben Johnson nach.

6. Thomas Killegrew. Er war Edelknabe bei Karl I. und hernach Kammerjunker bei Karl II., mit dem er zwanzig Jahr außer England lebte. Während dieser Zeit schrieb er neun dramatische Stücke und zwei nach seiner Zurückkunft in London, die daselbst in einem Foliobande 1664 zusammen gedruckt worden. Ein Lustspiel davon The parson's wedding, stehet in dem neunten Bande der Dodsleyschen Sammlung. — Auch von einem andern Dichter dieses Namens, William

35. The parson's wedding, Des Pfarrers Hochzeit.

Killegrew, der Karl I. sehr treu blieb und hernach gleichfalls an Karls II. Hofe lebte, hat man vier dramatische Stücke, die zu Oxford 1666 in Folio zusammen gedruckt worden.

7. Katharine Philips, eines Kaufmanns, John Fowles, Tochter, zu London geboren 1631. Sie übersetzte einige Trauerspiele aus dem Französischen des P. Corneille und starb im zweiunddreißigsten Jahre ihres Alters 1664.

8. Roger Boyle, Graf von Orrery, geboren 1621. Er war einer von den größten Staatsmännern seiner Zeit und schrieb einige Tragödien. Er starb 1679.

9. Aphra Behn; diese bekannte Dichterin ward unter der Regierung Karls I. geboren und lebte ihre jüngern Jahre mit ihrem Vater Namens Johnson in Surinam. Als sie nach London wieder zurückkam, heiratete sie daselbst ein Kaufmann mit Namen Behn. Karl II. brauchte sie in politischen Angelegenheiten. Sie hat außer verschiednen andern Gedichten siebzehn Komödien geschrieben, welche in vier Duodezbänden 1724 zusammen gedruckt worden. Sie starb 1689.

10. Charles Sedley, geboren gegen 1609. Er kam nach der Restauration an den Hof Karls II., der ihn sehr wert hielt. Er hatte viel Witz, aber eine sehr wilde Lebensart. Die Revolution unter Jakob II. half er sehr befördern. Er ist Verfasser von drei Komödien und ebenso vielen Trauerspielen, die mit seinen übrigen Gedichten 1719 in zwei Oktavbänden zusammen gedruckt worden.

11. George Etherege, geboren gegen 1636. Er studierte einige Zeit zu Cambridge und that eine Reise nach Frankreich. Seine erste Komödie: The comical revenge, or Love in a tub, ward 1664 zuerst aufgeführt und brachte ihm die Bekanntschaft der damals berufenen witzigen Köpfe, des Herzogs von Buckingham, des Grafen von Rochester, des vorerwähnten Charles Sedley zuwege, in deren Lebensart er nicht übel einschlug. Jakob II. schickte ihn als seinen Minister nach Regensburg, wo er auch gestorben sein soll. Er hat außer dem angeführten Lustspiele deren nur noch zwei oder drei gemacht.

12. William Mountford, geboren 1659. Er war ein berühmter

28 f. The comical revenge, or Love in a tub, Die komische Rache, oder Liebe in einer Tonne.

Schauspieler und zugleich Verfasser von einigen dramatischen Stücken, unter welchen sich das Possenspiel befindet: Dr. Faustus, with the humours of Harlequin and Scaramouch. Er ward 1692 meuchelmörderischer Weise umgebracht.

13. John Crown, geboren in Neuschottland in Nordamerika. Er kam nach England über und erlangte als ein dramatischer Schriftsteller an dem Hofe Karls II. nicht den kleinsten Ruhm. Er hat siebzehn Stücke für das Theater geschrieben, unter welchen die Komödie Sir Courtly Nice, or It cannot be für das beste gehalten wird. Er lebte noch 1705 in einem hohen Alter.

14. Thomas Betterton, einer von den größten Schauspielern, die England jemals gehabt hat. Er war geboren 1635 und starb 1710. Er ist auch Verfasser von drei dramatischen Stücken.

15. John Banks, Verfasser von verschiednen Tragödien, die von keinem großen poetischen Genie zeugen, aber doch nicht selten Thränen erregt haben, welches besonders von seinem „Grafen von Essex“ und „Anna Bullen“ zu sagen ist. Er lebte noch im Jahr 1706.

16. George Farquhar, ein Irländer, geboren 1678. Er studierte in dem Dreifaltigkeits-Collegio zu Dublin, betrat aber bald das Theater daselbst. Im Jahr 1696 kam er nach London und ward aus einem Schauspieler ein komischer Schriftsteller. Seine Lustspiele haben ihren Wert, ob er gleich das Alter nicht erreichte, in welchem er eine reife und allgemeine Kenntnis der Welt hätte haben und zeigen können. Er starb nämlich noch vor seinem dreißigsten Jahre 1707 in sehr mißlichen Umständen.

17. Elkanah Settle, geboren gegen 1658. Er spielte von 1680 den politischen Federfechter und war bald ein Tory und bald ein Whig. Zugleich schrieb er an die funfzehn dramatische Stücke und starb 1724.

18. Edward Ravenscraft, Verfasser von elf dramatischen Stücken. Er war ein großer Feind von Dryden. Der Vorwurf des

3 f. Dr. Faust mit den Possen Harlekins und Skaramuz'. — 10. Sir Courtly Nice, or It cannot be, Herr Höflich Nett, oder Es kann nicht sein. — 19 f. Grafen von Essex, vgl. das 54. Stück der „Hamburger Dramaturgie“.

Plagii aber, den er diesem macht, ist ihm selbst mit größtem Rechte zu machen, indem er seine Lustspiele fast alle aus französischen entlehnet hat, ohne sie zu verschönern, welches unter Drydens Feder doch oft geschah. Er muß gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts gestorben sein.

19. William Wycherley. Dieser große komische Dichter war geboren 1640. Er kam sehr jung nach Frankreich, wo er die katholische Religion annahm, der er aber wieder nach seiner Zurückkunft in England entsagte. Er war auf dem Punkte, bei Karl II., der ihn sehr schätzte, ein großes Glück zu machen, als die Liebe auf einmal seine schönsten Hoffnungen zerstörte. Er starb 1715. Sein erstes Lustspiel, Love in a wood, ist von 1672. Sein Plain-dealer, welchen Voltaire sehr wohl zu brauchen gewußt hat, wird für sein bestes Stück gehalten.

20. Nahum Tate, geboren unter der Regierung Karls II. Er ward nach Shadwells Tode gekrönter Poete und lebte bis gegen 1715. Er ist Verfasser von neun Schauspielen.

21. Thomas d'Urfey, Verfasser von einunddreißig, aber sehr mittelmäßigen Schauspielen. Er starb 1723 in einem sehr hohen Alter. Man kennet die spaßhaften Lobeserhebungen, die „Der Zuschauer" an verschiedenen Orten von ihm macht.

22. Peter Motteaux, ein Franzose, geboren zu Rouen in der Normandie. Er kam nach England und trieb in London einen ansehnlichen Handel. Er ward dabei ein englischer Schriftsteller und schrieb verschiedne Schauspiele. Er kam 1718 im achtundfunfzigsten Jahre seines Alters ums Leben.

23. Mistreß Manley. Dieses bekannte unglückliche Frauenzimmer ist auch Verfasserin von einigen Schauspielen. Sie starb 1724.

Es finden sich noch verschiedene andere dramatische Dichter, die in diesen Perioden zwar gehören, aber weder schlecht genug noch gut genug sind, näher gekannt zu werden; dergleichen Flecknoe, Gildon, Cotton, Dennis 2c.

---

1. Plagii, der unerlaubten Entlehnung. — 13. Love in a wood, Liebe in einem Walde. — Plain-dealer, Aufrichtiger.

Dritter Periode,

oder das neueste englische Theater.

Ich habe gesagt, daß ich diesen Perioden von einigen mehr feinen als großen Köpfen zu rechnen anfange, die gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts besonders dem englischen Trauerspiele mehr Regelmäßigkeit und Anstand zu geben bemüht waren. Ich will aber damit nicht sagen, daß alle mit ihnen zugleich lebende oder auf sie folgende dramatische Schriftsteller ihres Landes die nämliche Bahn betreten. Genug, daß ihr Beispiel auf alle wenigstens so viel Einfluß gehabt zu haben scheint, um mit ihnen eine neue Klasse anfangen zu können, worüber ich mich anderwärts näher erklären werde.

1. Nicholas Rowe. Dieser vortreffliche Dichter ward geboren 1673 in der Grafschaft Bedford. Sein erstes Trauerspiel, The ambitious stepmother, schrieb er in seinem fünfundzwanzigsten Jahre. Sein „Tamerlan" war dasjenige, worauf er sich selbst das meiste einbildete. Dieses Stück wird jährlich den vierten und fünften November, als an den Gedächtnistagen der Pulververschwörung und der Landung König Wilhelms III. in England, gespielet. Rowe schrieb auch ein Lustspiel, welches aber keinen Beifall fand. Er starb den 6. Dezember 1718.
2. Joseph Addison. Dieser ungemeine Schriftsteller verdient hier wegen seines berufenen „Cato" eine Stelle, ob es gleich nicht wahr ist, daß dieser „Cato", wie Voltaire sagt, für die erste vernünftige (raisonnable) englische Tragödie zu halten, und ob er gleich auch bei weiten von der Vollkommenheit nicht ist, daß er vor allen andern den Deutschen so bekannt zu werden verdient hätte. Addison war geboren 1672, und sein „Cato" erschien zum erstenmale 1713. Er starb 1719.
3. William Congreve, geboren gegen 1671 oder 72. Er ward in Irland erzogen und studierte zu Dublin. Sein erstes Lustspiel, The old Batchelor, kam 1693 auf das Theater. Das einzige Trauerspiel, welches er geschrieben, zeiget, daß das Tragische seine Sache ganz und gar nicht gewesen. Er hörte zeitig wieder auf, für das Theater zu schreiben, weil das

15. The ambitious stepmother, Die ehrgeizige Stiefmutter. — 33. The old Batchelor, Der alte Junggeselle.

Publikum sein bestes Stück zu kalt aufgenommen hatte. Er starb den 19. Jänner 1729.

4. John Vanbrugh. Er und Congreve sind in diesem Perioden ohne Zweifel die größte Zierde der komischen Scene. Er starb 1726. Seine Lustspiele, an der Zahl achte, sind in zwei Oktavbänden zusammen gedruckt. (London 1734.)

5. Richard Steele, gehöret als Verfasser verschiedner Lustspiele hierher. Das erste davon, The grief à la mode, kam 1702 auf das Theater. Das beste und ausgearbeiteste ist: The conscious lovers, welches 1722 zuerst gespielt ward. Er starb den ersten September 1729.

6. Elijah Fenton, Verfasser eines sehr guten Trauerspiels, Mariamne, welches 1723 auf die Bühne kam. Er starb 1730.

7. Edmund Smith, gleichfalls Verfasser nur eines Trauerspiels, „Phädra und Hippolytus“, das aber gewisser glänzenden Fehler wegen näher gekannt zu werden verdienet. Er starb 1710.

8. Katharine Cockburn. Diese nicht geringschätzige Verteidigerin des Locke ist auch Verfasserin verschiedner Schauspiele. Sie war geboren 1679 und starb 1747.

9. Ambrose Philips. Dieser Dichter, den Pope ein wenig zu sehr verachtet hat, ist Verfasser verschiedner rührender Trauerspiele, unter welchen sich auch eine Übersetzung der „Andromacha“ des Racine befindet. Er starb 1748.

10. James Thomson, dessen Leben in dem ersten Stücke dieser Bibliothek zu finden.

11. Aaron Hill, geboren 1685. Er sahe sehr jung Ägypten, Palästina und einen großen Teil der Morgenländer, von welcher Reise er 1705 wieder zurückkam. Seine erste Tragödie, Elfrid, or the fair inconstant, kam 1709 auf die Bühne. Er übersetzte die „Zaire“ und „Alzire“ des Hrn. von Voltaire, welche beide Trauerspiele unter seiner Feder nichts verloren haben. Er starb 1749.

12. Lewis Theobald, er, den Pope zuerst zum Helden seiner „Dunciade“ gemacht hatte. Er ist Verfasser von verschiednen Schauspielen, unter welchen sich einige Übersetzungen aus dem Griechischen des Sophokles und Aristophanes befinden.

8. The grief à la mode, Der Kummer nach der Mode. — 9 f. The conscious lovers, Die schuldbewußten Liebenden. — 29. Elfrid, or the fair inconstant, Elfride, oder die schöne Unbeständige. — 30 ff. Vgl. das 15. Stück der „Hamburger Dramaturgie“.

13. James Miller, geboren 1703. Ein Geistlicher seines Standes, der sich aber kein Bedenken machte, für das Theater zu arbeiten. Die berühmteste von seinen Komödien ist: The humours of Oxford, in welcher die gewöhnlichen Thorheiten und Laster der daselbst studierenden Jugend sehr lebhaft abgeschildert werden. Sie ward 1729 zum erstenmale aufgeführt. Er starb 1743.

14. George Lillo, der Verfasser des unter uns so bekannten „Kaufmanns von London", geboren zu London 1693. Er war von Profession ein Juwelierer. Das gedachte Stück kam 1731 zuerst auf die Bühne. Die Geschichte ist nicht von seiner Erfindung, sondern aus einem alten Bänkelsängerliede genommen, welches bei der Gelegenheit wieder gedruckt und in einem Tage zu Tausenden verkauft ward. Lillo hat noch verschiedene andere Trauerspiele geschrieben und starb 1739.

Es gehören noch zu den verstorbenen dramatischen Dichtern aus diesem Perioden John Hughes, Charles Johnson, Philipp Frowde, Fielding und einige andere. Von den noch lebenden will ich zu einer andern Zeit reden und die vornehmsten derselben itzt nur nennen: Young, Moore, Mallet, Havard, Jones, Whithead, Mason, Hume ꝛc.

3 f. The humours of Oxford, Die Launen von Oxford. — 20. Moore, vgl. den Artikel „Edward Moore" in Lessings „Kollektaneen". — Jones, vgl. das 59. Stück der „Hamburger Dramaturgie". — 21. Mason, vgl. den Artikel „Chor" im „Theatralischen Nachlaß".

XIII.

Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken.

Dieser große Dichter ward geboren den 6. August 1631 zu Aldwincle bei Oundle in der Grafschaft Northampton, aus einer ganz ansehnlichen Familie. Seine erste Unterweisung bekam er in der Schule zu Westminster unter dem berühmten D. Busby. Von da kam er 1650 in das Dreifaltigkeits-Kollegium zu Cambridge.

Man findet eben nicht, daß er sein großes poetisches Genie sehr frühzeitig gezeigt habe. Er war bereits über dreißig Jahr, als er sein erstes Lustspiel verfertigte. Ehe ich aber von diesem ein mehrers sage, erlaube man mir, von seinem

Versuch über die dramatische Poesie

(Essay of dramatick poesie) zu reden. Wenn ein Schriftsteller in seiner Gattung beides, Regeln und Beispiele, gegeben, so erfordert es die Natur der Sache, sich jene zuerst bekannt zu machen.

Der gedachte „Versuch" ward 1668 zum erstenmale gedruckt; ich bediene mich aber eines neuen Abdrucks von 1693, zu London auf sieben Quartbogen. Dryden hat ihn Karln, Grafen von Dorset und Middlesex zugeeignet und sagt in der Zuschrift, daß er ihn zu der Zeit geschrieben, als ihn die Wut der Pest aus der Stadt getrieben. Dieses war das Jahr 1665. Die Theater waren während dieser Landplage in London alle geschlossen, und Dryden konnte sich mit nichts als den Gedanken davon auf dem Lande

2 f. Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758. — 4. 6. August, bei Cibber III, S. 85 steht: 9., welches auch allgemein angenommen wird.

unterhalten und that dieses, wie er sagt, mit eben dem Vergnügen, mit welchem ein Liebhaber an seine abwesende Gebieterin denket.

Es hat aber Dryden seinen „Versuch" in eine Unterredung zwischen vier Freunden, Namens Eugenius, Crites, Lisidejus und Neander, eingekleidet, und der Tag dieser Unterredung ist der merkwürdige Tag, an welchem der damalige Herzog von York (nachher Jakob II.) über die holländische Flotte unter dem Admiral Obdam den großen Sieg erhielt. Die vier Freunde befanden sich auf einem Boote, auf welchem sie nach Greenwich zu fuhren, um das Kanonenfeuer zwischen den streitenden Flotten von weiten mit anzuhören. Als sich nun der Schall immer nach und nach von den englischen Küsten entfernte, und Eugenius dieses für ein günstiges Omen des für seine Nation ausgefallenen Sieges hielt, fielen ihm zwar alle bei, Crites aber, ein Mann von einer sehr scharfen Beurteilungskraft und einem etwas allzu ekeln Geschmacke, der ihn oft in den Verdacht eines bösartigen Gemüts brachte, sagte lächelnd: „Wenn auf dieses Seegefecht nicht so gar viel ankäme, so würde er den Sieg kaum gewünscht haben, da er schon im voraus wisse, wie teuer er ihm werde zu stehen kommen, und wieviel elende Verse er darauf werde hören und lesen müssen." Er setzte hinzu, „daß diesen ewigen Reimern keine Gelegenheit entwischen könne, und daß sie auf ein Treffen mit ebenso heißhungriger Begierde als Raben und andere Raubvögel lauerten". — „Einige vor ihnen", fuhr Lisidejus fort, „haben sich bereits, wie ich weiß, auf jeden Fall so gefaßt gemacht, daß sie nicht allein mit einem Lobgesange auf den Sieg, sondern, wenn es nötig wäre, auch wohl mit einer Trauerode auf den Tod des Herzogs sogleich bei der Hand sein können" &c. — Die Unterredung kömmt allmählich auf einige schlechte Dichter insbesondere, und Crites schließt, „daß es überhaupt itzt wenig gute Schriftsteller gebe, die man mit den Alten vergleichen könne, oder sich auch nur zu der Würde des letztvergangenen Weltalters erhüben". — (Er verstehet unter diesem letztvergangenen Weltalter die kurz vor dem bürgerlichen Kriege vorhergegangenen Jahre, die Regierung der Königin Elisabeth und Jakobs I., unter welcher Shakespeare, Johnson und andere große Genies lebten.)

„Wenn sich Ihr Unwille gegen die itzigen schlechten Skribenten", erwiderte Eugenius dem Crites, „bloß auf Ihre Ver-

ehrungen des Altertums gründet, so kann niemand williger sein, jene großen Griechen und Römer zu bewundern, als ich. Dem ohngeachtet aber kann ich doch auch von dem Zeitalter, in welchem ich lebe, und von meinem Lande unmöglich so verächtlich denken, daß ich nicht glauben sollte, wir kämen in den meisten Gattungen der Poesie den Alten gleich und überträfen sie sogar in einigen. Und warum sollte ich auch nicht für die Ehre meines Weltalters ebenso eifrig sein, als ich finde, daß die Alten für die Ehre des ihrigen gewesen sind? Denn auch Horaz sagt:

Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepideve putetur, sed quia nuper,

und darauf:

Si meliora dies, ut vina, poemata reddit,
Scire velim pretium chartis quotus arroget annus?

„Doch ich sehe, daß ich in ein allzu weites Feld gerate; die Poesie ist von allzu großem Umfange; es haben sich in jeder Gattung derselben so manche Alte und Neue so sehr hervorgethan, daß es nötig sein wird, unsern Streit auf eine einzelne Gattung einzuschränken." Eugenius fragt also den Crites, auf welche. Crites wählt das Drama, und von diesem will er beweisen, daß sowohl die Alten die Neuern als das vergangene Weltalter das itzige darin übertroffen.

Nachdem sie für gut befunden, eine etwanige Erklärung oder vielmehr Beschreibung von dem Schauspiele überhaupt vorauszusetzen, nämlich, ein Schauspiel sei eine wahre und lebhafte Abschilderung der menschlichen Natur, welche die Leidenschaften und Launen derselben (humours) nebst den Abwechselungen des Glückes, denen sie ausgesetzt ist, zum Vergnügen und Unterricht vorstelle, fängt Crites zum Behuf der Alten folgendergestalt an zu reden:

„Wenn Zuversicht eine Vorbedeutung des Sieges ist, so hat Eugenius seiner Meinung nach bereits über die Alten triumphieret Nichts scheinet ihm leichter, als diejenigen zu übertreffen, welche wohl nachgeahmt zu haben unser größter Ruhm ist; denn wir bauen nicht allein auf ihren Grund, sondern auch nach ihren

10 f. Mich ärgert, wenn etwas getadelt wird, nicht weil man meint, es sei grob und witzlos geschrieben, sondern weil es neu ist. Horaz' Episteln II, 1, V. 76 f. — 13 f. Wenn das Alter die Gedichte, wie den Wein, besser macht, so möchte ich wissen, das wievielte Jahr den Manuskripten Wert verleiht. Ebd. V. 34 f.

Modellen. Die dramatische Poesie hatte, von dem Thespis (welcher sie zuerst erfand) bis auf den Aristophanes zu rechnen, Zeit genug, geboren zu werden, zu wachsen und zu ihrer besten Reife zu gelangen. Man hat die Anmerkung von Künsten und Wissenschaften gemacht, daß sie immer in einem und ebendemselben Jahrhunderte ihre größte Vollkommenheit erreicht haben, und es ist auch kein Wunder, indem fast in jedem Weltalter ein gewisser allgemeiner Genius herrschet, der die darin Lebenden zu gewissen besondern Studien geneigt macht. Das Werk wird alsdenn durch mehrere Hände betrieben und muß notwendig von statten gehen.

„Ist es nicht augenscheinlich, daß uns in den letzten hundert Jahren, da das Studium der Weltweisheit das Geschäft fast aller guten Köpfe in der Christenheit gewesen, eine fast ganz neue Natur offenbaret worden? daß mehr Irrtümer der Schulen entdeckt, mehr nützliche Experimente in der Naturlehre gemacht, mehr Geheimnisse in der Optik, Medizin, Anatomie, Astronomie aufgeschlossen worden als in allen den leichtgläubigen und aberwitzigen Jahrhunderten von dem Aristoteles bis auf uns? So wahr ist es, daß sich nichts geschwinder ausbreitet als die Wissenschaften, wenn sie gehörig und durchgängig getrieben werden.

„Hierzu kömmt noch der mehr als gemeine Eifer, den man in diesen Zeiten, wohl zu schreiben, hatte. Zwar findet er sich in allen Zeitaltern und bei allen Personen, die auf die nämliche Ehre Anspruch machen; doch die Poesie war damals in größerm Ansehen als itzt, und auf die, welche sich darin hervorthaten, warteten größere Ehren; die Nacheiferung war folglich unter ihnen stärker; sie hatten ihre Richter, die über ihre Verdienste sprechen mußten, und Belohnungen, die sie zu erlangen hoffen konnten; die Geschichtschreiber vergaßen eines Äschylus, Euripides, Sophokles, Lykophrons und anderer von ihnen nicht, sondern merkten fleißig an, wer sie gewesen, die in diesen Theaterkriegen siegten, und wie oft sie gekrönet worden, indessen da die asiatischen Könige und griechischen Republiken ihnen keinen edlern Stoff als die unmännlichen Schwelgereien eines wollüstigen Hofes oder die leichtsinnigen Meutereien einer unruhigen Stadt darboten. Alit aemulatio ingenia, sagt Paterculus, et nunc invidia, nunc admiratio incitationem accendit.

35 ff. Alit aemulatio ingenia etc., Der Wettstreit nährt die Geister, und bald entflammt der Neid, bald die Bewunderung den Eifer.

„Jetzt aber, da es keine Belohnung der Ehre mehr giebt, hat sich diese tugendhafte Nacheiferung in offenbare Bosheit verkehret, und noch dazu in eine niederträchtige, träge Bosheit, die sich andere zu verschreien und zu verdammen begnügt und es besser zu machen auch nicht einmal versucht. Der Ruhm, den man jetzt erlangen kann, ist ein zu unfruchtbarer Ruhm, als daß man sich die nötige Mühe darum geben sollte; man wünscht ihn unterdessen zu haben, und diese Begierde darnach ist Anreizung genug, andere an der Erhaltung desselben zu hindern. Und kurz, dieses ist die Ursache, warum wir jetzt so wenig gute Poeten und so viel scharfe Richter haben. Gewiß, die Alten wohl nachzuahmen, erfordert große Arbeit und ein anhaltendes Studium; diese Mühe aber, wie schon gesagt, zu übernehmen, dazu fehlt es unsern Dichtern an Aufmunterung, wenn sie auch schon Geschicklichkeit hätten, das Werk durchzusetzen. Die Alten sind getreue Nachahmer und weise Bemerker der Natur gewesen, die in unsern Schauspielen so gemißhandelt und so schlecht geschildert wird; sie haben uns die vollkommensten Ähnlichkeiten von ihr überliefert; wir aber haben sie, gleich elenden Nachzeichnern, wohl in Augenschein zu nehmen vergessen und dadurch ungeheuerlich entstellt. Damit Sie aber, wieviel Sie diesen Ihren Meistern zu danken haben, sehen und sich Ihrer geringen Erkenntlichkeit schämen mögen, muß ich Ihnen zu Gemüte führen, daß alle die Regeln, nach welchen wir itzt das Drama ausarbeiten (sie mögen nun die Richtigkeit und Symmetrie der Anlage oder die episodischen Zieraten betreffen, dergleichen die Beschreibungen, Erzählungen und andre den Schauspielen eben nicht wesentliche Schönheiten sind), durch die Anmerkungen auf uns gebracht worden, welche Aristoteles sowohl über die Dichter, die vor ihm, als über die, die zu seiner Zeit gelebt, gemacht hat; wir haben von dem Unsrigen nichts hinzugethan, wir müßten denn sagen wollen, daß unser Witz besser sei, dessen sich aber zu unsrer Zeit niemand rühmet als der, welcher den Witz der Alten nicht verstehet. Über das Buch, welches uns Aristoteles *Περὶ τῆς ποιητικῆς* hinterlassen hat, scheinet mir die „Dichtkunst" des Horaz ein vortrefflicher Kommentar zu sein, und sie ersetzt uns, wie ich glaube, das zweite Buch, die Komödie betreffend, welches von jenem Werke verloren gegangen.

„Aus diesen zweien hat man die bekannten Regeln gezogen,

34. *Περὶ τῆς ποιητικῆς*, Von der Dichtkunst.

die wir nach den Franzosen die drei Einheiten nennen, und die in jedem regelmäßigen Schauspiele beobachtet werden müssen, nämlich die Einheit der Zeit, des Orts und der Handlung.

„Die Einheit der Zeit schränkten sie auf vierundzwanzig Stunden, als die Dauer eines natürlichen Tages, ein und verlangten, daß man sich, soviel möglich, in diesen Grenzen halten sollte. Die Ursache hievon leuchtet einem jeden in die Augen, weil nämlich die Zeit der erdichteten Handlung oder der Fabel des Schauspiels der Dauer der Zeit, in welcher es vorgestellt wird, so nahe als möglich kommen muß. Da also alle Schauspiele in einer weit geringern Zeit als vierundzwanzig Stunden auf der Bühne vorgestellt werden, so ist dasjenige Schauspiel für die genaueste Nachahmung der Natur zu halten, dessen Handlung in ebenso vieler Zeit vorgehen kann. Und dieser nämlichen Regel, die uns dieses allgemeine Verhältnis der Zeit vorschreibt, zufolge müssen auch alle Teile des Schauspiels der Zeit nach unter sich, soviel möglich, gleich abgemessen sein, daß z. E. kein Aufzug einen ganzen halben Tag wegnehmen muß, weil er alsdenn in Ansehung der übrigen kein Verhältnis haben würde und auf die andern viere auch nicht mehr als ein halber Tag käme. Denn ist es nicht unnatürlich, daß die Zuschauer einen Aufzug, der, wenn er gelesen oder gespielt wird, nicht viel länger als ein anderer dauert, dennoch für viel länger halten sollen? Es ist daher des Dichters Pflicht, daß er in keinem Aufzuge viel mehr Zeit verstreichen läßt, als soviel er, auf der Bühne vorgestellt zu werden, braucht, und daß er die Zwischenräume und Ungleichheiten der Zeit zwischen die Aufzüge zu bringen suchen muß.

„Wie genau diese Regel der Zeit von den Alten beobachtet worden, können die meisten von ihren Schauspielen bezeugen. Man sieht in ihren Tragödien (in welchen es gleichwohl am schwersten ist, wider diese Einheit nicht zu verstoßen), daß sie ganz nahe vor demjenigen Teile der Geschichte anfangen, den sie zu ihrer Handlung oder vornehmstem Gegenstande ersehen haben. Was weiter vorhergegangen ist, wird, wo es nötig, durch eine Erzählung beigebracht, und so stellen sie gleichsam ihre Zuhörer an das Ende der Rennbahn, ersparen ihnen die ekele Erwartung, den Poeten aufsteigen und ausreiten zu sehen, und zeigen ihnen denselben nicht eher, als bis er das Ziel bereits in Augen hat und ihnen ganz in der Nähe ist.

„Unter der zweiten Einheit, nämlich der Einheit des Orts, verstanden die Alten, daß die Scene durch das ganze Schauspiel an ebendemselben Orte bleiben sollte, an welchen sie zu Anfange verlegt worden. Denn da die Bühne, auf welcher es vorgestellet wird, nur ein und ebenderselbe Ort ist, so ist es unnatürlich, ihn sich als viele und noch dazu von einander weit entlegene Orte vorzustellen. Ich will nicht leugnen, daß mit Hilfe der Veränderung der gemalten Scenen die Einbildungskraft (die in dergleichen Fällen sich nicht ungern hintergehen läßt) nicht manchmal die Bühne für mehr als einen verschiednen Ort mit einer Art von Wahrscheinlichkeit sollte halten können; es kömmt doch aber immer der Wahrheit ungleich näher, wenn man annimmt, daß diese verschiedne Orte einander so nahe liegen, daß sie wenigstens in ebenderselben Stadt sind und folglich unter der weitläuftigen Benennung des einzigen Ortes mit können begriffen werden. Eine größere Entfernung würde zu der kurzen Zeit, in welcher die spielenden Personen während der Vorstellung von einem Orte zu dem andern kommen, kein Verhältnis haben. Nach den Alten sind wegen Beobachtung dieser Regel die Franzosen am meisten zu loben. Sie binden sich so genau an die Einheit des Orts, daß man kein Schauspiel bei ihnen finden wird, in welchem sich die Scene mitten in einem Aufzuge änderte. Wenn der Aufzug in einem Garten, auf einer Straße oder in einem Zimmer anfängt, so wird er auch an dem nämlichen Orte zu Ende gebracht; und damit man es deutlich merken möge, daß die Bühne immer ebenderselbe Ort bleibet, so lösen die Personen einander so darauf ab, daß sie nicht einen Augenblick leer bleibet; wenn denn die zweite Person auftritt, so muß sie mit der, die zuerst da war, zu thun haben, und die zweite Person muß nicht eher abtreten, als bis eine dritte dazu kömmt, die mit ihr zu thun hat.

„Dieses nennt Corneille la liaison des scènes, die ununterbrochne Verbindung der Scenen, und es ist ein gutes Merkmal eines wohl angelegten Schauspiels, wenn alle Personen einander kennen und eine jede mit allen übrigen etwas zu thun hat.

„Was die dritte Einheit, die Einheit der Handlung, anbelangt, so verstanden die Alten nichts anders darunter, als was die Vernunftlehrer unter ihrem *finis* verstehen, den Endzweck oder die Absicht der Handlung: das erste dem Vorsatze nach und das letzte der Ausführung nach. Der Dichter soll eine große und vollständige

Handlung zum Zwecke haben, zu deren Betreibung alles, was in dem Stücke vorkömmt, auch sogar die Hindernisse, behilflich sein müssen. Die Ursache ist bei dieser Regel ebenso augenscheinlich als bei den vorhergehenden.

„Denn zwei Handlungen, beide zugleich bearbeitet und betrieben, würden die Einheit des Gedichts aufheben: es würde nicht ein Schauspiel, sondern es würden zwei Schauspiele sein. Dieses will aber nicht soviel sagen, daß überhaupt nicht mehr als eine Aktion in einem Stücke sein dürfte, sondern sie müssen nur alle einer einzigen großen untergeordnet sein. Eine solche Nebenhandlung ist z. E. in dem „Eunucho" des Terenz die Uneinigkeit und Versöhnung der Thais und des Phädria, als worin die vornehmste Handlung des Stücks zwar nicht liegt, wodurch aber die Verheiratung des Chärea und der Schwester des Chremes, die der Dichter vornehmlich zur Absicht hatte, befördert wird. Es muß nur eine Handlung sein, sagt Corneille, das ist, nur eine vollständige Handlung, die das Gemüt der Zuhörer völlig befriediget; dieses kann aber nicht anders als durch verschiedne andere unvollständige Handlungen geschehen, die zu der Haupthandlung das Ihre beitragen und die Zuhörer in einer angenehmen Ungewißheit des Ausganges unterhalten.

„Wenn wir nach diesen Regeln (verschiedner anderer, die man gleichfalls den Vorschriften und Mustern der Alten zu danken hat, nicht zu gedenken) unsere neuern Schauspiele beurteilen sollten, so würden wahrscheinlicherweise sehr wenige die Probe aushalten: was in einem einzigen Tage geschehen sollte, nimmt in einigen von ihnen ein ganzes Weltalter weg; anstatt einer Handlung machen sie kurze Inbegriffe des ganzen Lebens eines Mannes, und anstatt eines einzigen Ortes, den die Bühne vorstellen sollte, befinden wir uns manchmal in mehr Ländern, als man auf einer Karte zusammen sehen kann.

„Wenn wir aber zugestehen wollen, daß die Alten ihre Schauspiele gut angelegt haben, so müssen wir auch bekennen, daß ihre Ausführung nicht schlechter gewesen. Mit dem Menander unter den griechischen Dichtern und mit den Cäcilius, Africanus und Varius unter den römischen haben wir ohne Widerspruch einen

34 f. **Menander** lebte gegen Ende des 4. Jahrh. v. Chr. und gehörte der neuern attischen Komödie an. — **Cäcilius Statius** starb 168 v. Chr. — **Afranius** (so soll es heißen statt Africanus) schrieb römische Nationallustspiele gegen Ende des 2. Jahrh. v. Chr.

großen Vorrat an Witz verloren; Menanders Vortrefflichkeit kann man aus den Lustspielen des Terenz abnehmen, der verschiedne von ihm übersetzte, gleichwohl aber noch so weit hinter ihm zurückblieb, daß ihn Cäsar nur den halben Menander nennte; von dem Varius können wir uns aus den Zeugnissen des Horaz, Martial und Vellejus Paterculus einen Begriff machen. Wenn wir dieser ihre Werke wiederfinden könnten, so würde wahrscheinlicherweise der Streit auf einmal entschieden sein. Doch solange wir den Aristophanes und Plautus noch haben, solange die Trauerspiele des Euripides, Sophokles und Seneca noch in unsern Händen sind, kann ich keines von unsern neuerlich geschriebenen Schauspielen ansehen, ohne daß sich meine Bewunderung der Alten dadurch vermehrt. Dabei aber muß ich noch gestehen, daß, um sie so zu bewundern, wie sie es verdienten, wir sie besser verstehen müßten, als es geschieht. Verschiednes scheinet uns ohne Zweifel bei ihnen platt, weil der Witz davon von irgend einer Gewohnheit oder Geschichte abhängt, die uns niemals zu Ohren gekommen, oder vielleicht auch von einer Feinheit in ihrer Sprache, die als eine tote und nur noch in den Büchern vorhandene Sprache unmöglich vollkommen von uns verstanden werden kann. Ich habe nur den Macrobius lesen dürfen, wo er die eigentümliche Bedeutung und Zierlichkeit verschiedner Wörter des Virgils erklärt, die ich vorher als gemeine Dinge übergangen hatte, um mich zu überzeugen, daß ein Gleiches auch wohl bei dem Terenz statthaben könnte, und daß in der Reinigkeit seines Stils (welche Cicero so hoch schätzte, daß er seine Werke beständig um sich hatte) noch manches zu bewundern sein möchte, wenn wir es nur erst wüßten. Unterdessen muß ich Sie zu erwägen bitten, daß der größte Mann des nächstvergangenen Weltalters (Ben Johnson) nicht anstand, den Alten in allen Stücken den Vorzug zu lassen. Er war nicht allein ein ausdrücklicher Nachahmer des Horaz, sondern auch ein gelehrter Plagiarius aller andern; so daß, wenn Horaz, Lucan, Petronius Arbiter, Seneca und Juvenal alle das Ihrige von ihm wieder zurückfordern sollten, er wenig ernsthafte Gedanken, die neu bei ihm wären, behalten würde. Sie werden mir also verzeihen, wenn ich glaube, daß der ihre Mode müsse geliebt haben, der

4. halben Menander, nach Sueton im Leben des Terenz. — 5. Horaz, Satiren I, 10, V. 44. Episteln II, 1, V. 247. Varius schrieb ein Trauerspiel Thyestes zur Feier des Sieges bei Actium.

ihre Kleider getragen. Weil ich aber sonst eine große Hochachtung für ihn habe, und Sie, Eugenius, ihn allen andern Poeten vorziehen, so will ich jetzt weiter keine Gründe als dieses eine Exempel anführen. Ich will Ihnen Ihren Vater Ben mit allen Kleidern und Farben der Alten ausgeputzt zeigen, und das wird hinlänglich sein, Sie auf unsere Seite zu ziehen. Denn Sie mögen nun entweder die schlechten Schauspiele unsrer Zeit oder die guten der nächstverflossenen betrachten, so werden beide, die schlechtesten sowohl als besten neuen Dichter, Sie die Alten bewundern lehren."

Kaum hielte Crites hier inne, als Eugenius, der mit einiger Ungeduld darauf gewartet hatte, also anfing:

„Ich habe in Ihrer Rede bemerkt, daß der erste Teil derselben, betreffend dasjenige, was die Neuern den Regeln der Alten zu danken haben, überzeugend war; allein in dem zweiten Teile haben Sie es sorgfältig zu verbergen gesucht, wie sehr jene diese übertroffen. Wir sind nicht in Abrede, daß wir den Alten vieles zu danken haben, und es fehlet uns weder an Hochachtung noch Dankbarkeit, wenn wir bekennen, daß wir uns, um sie zu übertreffen, der Vorteile bedienen müssen, die wir von ihnen erhalten haben. Allein zu diesem ihren Beistande ist unser eigener Fleiß hinzugekommen; denn hätten wir uns an ihrer bloßen knechtischen Nachahmung begnügt, so würden wir manches von der alten Vollkommenheit verloren und nie irgend eine neue dazu erlangt haben. Wir zeichnen also nicht sowohl ihnen als der Natur nach, und da wir das Leben nebst aller ihrer Erfahrung vor uns haben, so ist es kein Wunder, wenn wir einige Bildungen und Züge, die sie verfehlt haben, treffen. Was Sie von den Künsten und Wissenschaften gesagt haben, daß sie nämlich in einem Weltalter mehr als in dem andern geblühet, leugne ich gar nicht, das Beispiel aber, das Sie von der Philosophie hernehmen, kömmt mir zu statten. Denn wenn die Ursachen und Wirkungen der Natur itzt besser bekannt sind als zu den Zeiten des Aristoteles, und zwar deswegen, weil man sich mehr darum bekümmert, so folget, daß auch die Poesie und andere Künste mit eben der Mühe der Vollkommenheit immer näher kommen können; und wenn Sie dieses einräumen, so werden Sie noch beweisen müssen, daß die Alten vollkommenere Schilderungen von dem menschlichen Leben gemacht haben als wir. Denn in Ihrer Rede sind Sie den Beweis hiervon schuldig geblieben; und daher will ich mir itzt an-

gelegen sein lassen, Ihnen einen Teil von den Fehlern der Alten und zugleich einige wenige Vortrefflichkeiten der Neuern zu zeigen. Ich glaube nicht, daß mich jemand hierunter irgend eines Neides beschuldigen wird, denn welchen Vorteil an Ruhm oder Gewinn können die Lebendigen durch die Ehre, die den Toten widerfähret, verlieren? Anderenteils aber ist es eine große Wahrheit, was Vellejus Paterculus sagt: Audita visis libentius laudamus et praesentia invidia, praeterita admiratione prosequimur, et his nos obrui, illis instrui credimus. Das aufrichtigste Lob und der aufrichtigste Tadel ist sicherlich der, den uns die unbestochene Nachwelt erteilen wird.

„Erlauben Sie mir also, Ihnen vors erste vorzustellen, daß die griechische Poesie, von welcher Crites vorgegeben, daß sie unter der Regierung der alten Komödie ihre Vollkommenheit erreicht habe, noch so weit davon entfernt war, daß man nicht einmal die Einteilung in Aufzüge kannte; oder wenn man sie ja kannte, so ist doch so wenig Nachricht davon auf uns gekommen, daß sich nichts Gewisses davon sagen läßt.

„Alles, was wir davon wissen, muß aus dem Singen ihrer Chöre geschlossen werden; und auch dieses ist noch so ungewiß, daß wir in verschiedenen von ihren Schauspielen mit Grund vermuten müssen, daß sie mehr als fünfmal gesungen haben. Aristoteles zwar giebt vier wesentliche Teile eines Schauspieles an: erstlich die Protasis oder der Eingang, worin bloß die Charaktere der auftretenden Personen ins Licht gestellt werden und von der Handlung selbst noch wenig vorkömmt; zweitens die Epitasis, wo die Verwicklung des Stückes anfängt und man den Zweck oder die Handlung desselben von weitem erblickt; drittens die Katastasis, von den Römern genannt status, der höchste Anwachs des Stückes gleichsam, wo alle unsere Erwartung vernichtet und die Handlung in neue Schwierigkeiten verwickelt wird, so daß wir von der Hoffnung, in welcher wir zu Anfange dieses Teils waren, wieder weit abkommen, gleich einem gewaltigen Strome, der sich an einem engen Durchgange stößt, wo das abprellende Wasser ungleich geschwinder wieder zurückfließt, als es zugeflossen war; endlich die Katastrophe, welche die Griechen auch λύσις, die Franzosen

7 ff. Audita etc., Das Gehörte loben wir lieber als das Gesehene und begleiten das Gegenwärtige mit Neid, das Vergangene mit Bewunderung und meinen durch dieses erdrückt, durch jenes belehrt zu werden.

le dénouement, wir die Entwicklung oder den Ausgang der Handlung nennen, und wo alles wieder in sein erstes Gleis fällt, die Hindernisse, die sich bei der Handlung oder dem Zwecke hervorgethan, gehoben werden und das ganze Stück sich so natürlich und wahrscheinlich endet, daß die Zuschauer mit dem Verfolge desselben zufrieden sein können. Und dieses ist der Abriß, welchen uns dieser große Mann von einem Schauspiele macht; ein sehr richtiger Abriß, muß ich bekennen, der zu der nachfolgenden vollkommenern Abteilung in Aufzüge und Auftritte ein großes Licht aufgesteckt. Welcher Dichter aber die Anzahl der Aufzüge zuerst auf fünfe eingeschränkt habe, weiß ich nicht; so viel sehen wir, daß es zu den Zeiten des Horaz bereits so festgesetzt war, daß er es zu einer Regel der Komödie macht: Neu brevior quinto, neu sit productior actu. Sie sehen also, daß man den Griechen nicht nachrühmen kann, diese Kunst zur Vollkommenheit gebracht zu haben, indem sie vielmehr in verschiedenen Absätzen als in gewissen Aufzügen geschrieben und mehr einen allgemeinen unverdauten Begriff von einem Schauspiele gehabt haben, als daß sie hätten wissen sollen, welcher eigentümlichen Schönheiten es hier und da fähig ist.

„Da aber die Spanier einem Schauspiele noch bis jetzt nur drei Aufzüge verstatten, die sie jornadas nennen, und da ihnen die Italiener hierin sehr oft folgen, so will ich die Alten nicht deswegen verdammt wissen, weil sie nicht jedem von ihren Stücken fünf Aufzüge gegeben, sondern weil sie sich nicht an eine gewisse Anzahl derselben gebunden; denn das heißt, ein Haus ohne ein Modell bauen; und wenn sie dem ohngeachtet in dergleichen Unternehmungen glücklich waren, so hatten sie mehr dem Glücke als den Musen ein Dankopfer dafür zu bringen.

„Was nun die Fabel des Schauspiels anbelangt, welche Aristoteles ὁ μῦθος und oft auch τῶν πραγμάτων σύνθεσις nennet, so hat bereits ein neuer Schriftsteller angemerkt, daß ihre Tragödien weiter nichts als irgend ein Märchen von Theben und Troja oder ein Geschichtchen aus dieser beiden Weltalter enthalten, welches von den Federn aller epischen Poeten und selbst von der Tradition der geschwätzigen Griechen bereits so abgenutzt war, daß es alle

13 f. Neu brevior quinto, neu sit productior actu, Und sie sei weder kürzer noch länger als fünf Akte. „Dichtkunst" V. 189. — 22. jornadas, Tagewerke. — 31. ὁ μῦθος .. τῶν πραγμάτων σύνθεσις, das Wort .. die Zusammenstellung der Handlungen.

Zuhörer wußten, ehe es noch auf die Bühne kam. Sobald das Volk den Namen Ödipus hörte, so wußte es ebenso gut wie der Poet, daß er vor dem Schauspiele unwissenderweise seinen Vater umgebracht und mit seiner Mutter Blutschande getrieben; es wußte, daß man ihm nunmehr von einer großen Pest, von einem Orakel, von dem Geiste des Laius erzählen werde, und saß also in einer Art von gähnender Erwartung, bis er mit ausgestochenen Augen herauskam und, sein Unglück zu beklagen, hundert oder mehr Verse in einem tragischen Tone hersagte. Ein Ödipus, ein Herkules, eine Medea wäre noch erträglich gewesen; allein so wohlfeil kam das arme Volk nicht weg: es ward ihm immer einerlei aufgewärmter Kohl vorgesetzt, worüber es allen Appetit verlieren mußte. Da also die Neuigkeit wegfiel, so fiel auch das Vergnügen weg, und einer von den vornehmsten Endzwecken der dramatischen Poesie, den wir mit in die Erklärung derselben gebracht haben, war folglich gänzlich vernichtet.

„In ihren Lustspielen borgten die Römer meistenteils die Fabeln von den griechischen Dichtern. Und wie waren dieser ihre Fabeln? Gemeiniglich liefen sie auf ein junges Mädchen hinaus, das ihren Eltern war gestohlen worden oder sich sonst von ihnen verloren hatte; sie kömmt unbekannterweise wieder in die Stadt und wird von einem liederlichen jungen Menschen geschwängert, der mit Hilfe seines Bedienten seinen Vater ums Geld schnellt. Wenn denn nun ihre Zeit da ist und sie Juno Lucina fer opem! ruft, so wird dieser oder jener eine kleine Büchse oder Schachtel gewahr, die mit ihr zugleich gestohlen worden; er entdeckt sie also ihren Freunden wieder, wo ihm nicht etwa noch ein Gott zuvorkömmt, der in der Maschine herabfährt und den Dank für sich selbst einerntet.

„Von der Fabel mag man auf die Charaktere der Personen schließen. Ein alter Vater, der gern, noch ehe er stürbe, seinen Sohn wohl verheiratet wissen möchte; sein liederlicher Sohn, voller Zärtlichkeit gegen seine Schöne und mit erbärmlich leerem Beutel; ein Bedienter oder Sklave, der witzig genug ist, sich seines jungen Herrn anzunehmen und den Alten betriegen zu helfen; ein großsprechrischer Soldat, ein Schmarutzer und eine Buhlschwester.

„Was das arme ehrliche Mädchen anbelangt, auf welche die

24. Juno Lucina fer opem! Juno Lucina [Vorsteherin der Geburten], bringe Hilfe!

ganze Geschichte gebauet ist, und die folglich eine von den vornehmsten Personen des Stückes sein sollte, so spielt sie gemeiniglich die stumme Rolle; sie ist nach der guten alten Weise erzogen, nach welcher sich die Mädchen nur sollen sehen, aber nicht hören lassen; und genug, daß man von ihrer Bereitwilligkeit überzeugt ist, sich, wenn es der fünfte Aufzug erfordert, heiraten zu lassen.

„Es sind nun zwar diese Charaktere wirkliche Nachahmungen der Natur, aber so eingeschränkte, furchtsame Nachahmungen, daß sie bloß ein Auge oder eine Hand nachgezeichnet zu haben scheinen, ohne sich an die Züge des Gesichts oder die schönen Verhältnisse des Körpers wagen zu dürfen.

„Doch ich wollte es ihnen gern übersehen, daß sie ihre Fabeln und Charaktere in so engen Schranken gehalten haben, wenn ihre Ausführungen nur sonst regelmäßig wären und sie die drei Einheiten, die wir, wie Sie sagen, von ihnen kennen gelernet, vollkommen beobachtet hätten. Vors erste aber erlauben Sie mir, zu sagen, daß die Einheit des Orts, sie mögen sie noch so sehr beobachtet haben, doch niemals eine von ihren Regeln gewesen ist; wir finden sie weder bei dem Aristoteles, noch Horaz, noch bei sonst einem, der von der Kunst geschrieben, und sie ist nur erst neuerlich von den Franzosen zu einer Vorschrift der Bühne gemacht worden. Die Einheit der Zeit hat selbst Terenz, der doch ihr bester und regelmäßigster komischer Dichter ist, vernachlässiget; sein „Heautontimorumenos“ oder „Selbstpeiniger“ braucht offenbar zwei Tage, sagt Scaliger; die ersten zwei Aufzüge nehmen den ersten Tag weg, und die drei letzten den zweiten. Euripides aber hat, da er sich an einen einzigen Tag binden wollen, eine Ungereimtheit begangen, die man ihm nimmermehr vergeben kann; denn in einer von seinen Tragödien läßt er den Theseus von Athen nach Theben gehen (ein Weg von ohngefähr vierzig englischen Meilen), läßt ihn vor den Mauern dieser letztern Stadt eine Schlacht liefern und in dem nächstfolgenden Aufzuge als Sieger zurückkommen; und gleichwohl haben von der Zeit seiner Abreise bis auf die Zurückkunft des Boten, welcher die Nachricht von dem Siege bringt, Äthra und der Chor nicht mehr als sechsunddreißig Verse zu sagen, da denn auf jede Meile noch nicht ein Vers kömmt.

„Der nämliche Irrtum ist in dem „Eunucho“ des Terenz ebenso augenscheinlich, wo der alte Laches von ungefähr in das Haus der Thais kömmt; denn zwischen seinem Abtritte und dem Auf-

tritte des Pythias, der herauskömmt und eine weitläuftige Beschreibung von dem Lärm, den jener darin angerichtet, macht, hat Parmenio, der auf der Bühne zurückgeblieben, nicht viel über fünf Zeilen zu sagen. C'est bien employer un temps si court, sagt ein französischer Dichter, von dem ich eine dieser Anmerkungen entlehnt habe. Und es werden sich fast in allen ihren Tragödien ähnliche Exempel finden lassen.

„Es ist wahr, die ununterbrochne Folge der Auftritte (la liaison des scènes) haben sie etwas besser beobachtet; es treten nicht immer ihrer zwei mit einander auf, um mit einander zu plaudern und auch wieder mit einander abzutreten; es folgen jenen zwei nicht zwei andere und thun den ganzen Aufzug durch ein Gleiches, welches die Engländer „einzelne Scenen" (single scenes) nennen. Allein die wahre Ursache hiervon ist, weil sie selten mehr als zwei oder drei eigentlich sogenannte Scenen in jedem Aufzuge haben; denn es fängt sich eine neue Scene an, nicht bloß so oft die Bühne leer wird, sondern so oft eine Person auftritt, wenn sie gleich nur zu andern dazukömmt. Da nun die Fabeln ihrer Schauspiele sehr klein und der Personen sehr wenige sind, so ist einer von ihren Aufzügen oft nicht einmal so groß als bei uns ein etwas voller Auftritt; und dennoch sind sie auch hierin nicht ganz ohne Fehler. So sieht man z. E., nur bei dem Terenz zu bleiben, in dem „Eunucho" den Antipho mitten in dem dritten Aufzuge ganz allein auftreten, nachdem Chremes und Pythias vorher abgegangen; in ebendemselben Stücke fängt Dorias den vierten Aufzug gleichfalls ganz allein an, und nachdem sie alles, was bei der Gasterei des Soldaten vorgefallen, erzählt (welches, im Vorbeigehen zu erinnern, von dem Dichter eben auch nicht sehr künstlich angelegt war, indem er sie auf diese Weise geradezu mit den Zuschauern sprechen und ihnen, was sie wissen sollen, ohne Umstände erzählen läßt, da es doch vielmehr eine spielende Person der andern hätte erzählen und auf solche Art dem Volke bekannt machen sollen), so verläßt sie die Bühne, und Phädria tritt nach ihr auf, und zwar abermals allein; er erzählt abermals seine Zurückkunft vom Lande, und was ihn sonst angeht, in einer Monologue, welcher unnatürlichen Art der Erzählung sich Terenz in allen seinen Lustspielen schuldig macht. In seinen „Adelphis"

4. C'est bien employer un temps si court, Das heißt eine so kurze Zeit gut anwenden.

oder „Brüdern" treten Syrus und Demea auf, nachdem die Scene durch den Abtritt der Sostrata, des Geta und der Canthara unterbrochen worden; kurz, man kann kaum einen Blick in eines von seinen Lustspielen thun, ohne auf eine solche Unterbrechung zu stoßen.

„So wie sie aber, beides in der Anlage und Einrichtung ihrer Fabeln, fehlerhaft sind, indem sie von den Regeln ihrer eigenen Kunst abweichen und uns die Natur mißschildern, wodurch sie dem ganzen einen Endzwecke des Schauspiels, dem Vergnügen nämlich, ein schlechtes Gnüge leisten, so haben sie in Ansehung des zweiten Endzwecks, der Unterrichtung, noch weit gröber geirrt. Denn anstatt das Laster zu bestrafen und die Tugend zu belohnen, haben sie nicht selten die Ruchlosigkeit glücklich und die Frömmigkeit unglücklich sein lassen; sie zeigen uns in der Medea ein blutiges Bild der Rache und geben ihr Drachen, um der verdienten Strafe damit zu entkommen. Ein Priamus und Astyanax werden ermordet, und eine Kassandra wird geschändet, und Mord und viehische Lust werden am Ende durch den Sieg ihrer Verbrecher gekrönet; kurz, man soll mir keine Unanständigkeit in einem von unsern neuern Schauspielen nennen, die ich zu entschuldigen nicht mit einem Beispiele aus den Alten bemänteln könnte!

„Und noch eine Anmerkung muß ich zum Schlusse über sie machen. Es schrieb damals nicht eine und ebendieselbe Person ohne Unterschied Tragödien und Komödien, sondern wenn jemand zu dieser oder jener Fähigkeit zu haben glaubte, so gab er sich mit der andern ganz und gar nicht ab. Dieses ist so offenbar, und die Beispiele davon sind so bekannt, daß ich sie kaum anzuführen brauche; Aristophanes, Plautus und Terenz haben nie ein Trauerspiel geschrieben; Äschylus, Euripides, Sophokles und Seneca haben sich nie an das Lustspiel gewagt: den tragischen Stiefel und die komische Socke war ebenderselbe Dichter nicht gewohnt zu tragen. Da sie es also ihre ganze Sorge sein ließen, nur in der einen Art groß zu werden, so hat man es ihnen um soviel weniger zu verzeihen, wenn es ihnen nicht gelungen ist. Und hier würde ich Gelegenheit haben, ihren Witz in Erwägung zu ziehen, wenn mich nicht Crites so ernstlich gewarnet hätte, in meinem Urteile darüber nicht zu kühn zu sein; denn da es tote Sprachen wären und manche Gewohnheit oder kleiner Umstand, von welchem das feinere Verständnis abgehangen, für uns verloren gegangen, so könnten wir, meinet er, keine rechtmäßige Richter

darüber abgeben. Doch ob ich gleich zugestehe, daß es uns hier und da an der Anwendung eines Sprichworts oder einer Gewohnheit fehlen kann, so muß doch gleichwohl, was in einer Sprache Witz ist, es auch in allen sein; und wenn es auch schon in der Übersetzung etwas verlieret, so muß es doch für den, der das Original lieset, immer das Nämliche bleiben. Er wird von der Vortrefflichkeit desselben einen Begriff haben, ob er ihn gleich in keinem andern Ausdrucke oder in keinen andern Worten, als in welchen er es findet, von sich geben kann. Wenn Phädria in dem „Eunucho" zwei Tage von seiner Geliebten abwesend sein soll und sich selbst, diesen Zwang auszuhalten, mit den Worten ermuntert: Tandem ego non illa caream, si opus sit, vel totum triduum? so erhebt Parmeno, um über die Weichlichkeit seines Herrn zu spotten, Augen und Hände und ruft gleichsam voller Verwunderung aus: Hui! universum triduum! Die Zierlichkeit dieses universum kann nun zwar in unsrer Sprache nicht ausgedrückt werden, es bleibt aber doch ein Eindruck davon in unsern Seelen zurück. Viele dergleichen Stellen kommen bei dem Terenz nicht vor, mehrere aber bei dem Plautus, welcher in seinen Metaphern und neugeprägten Wörtern unendlich kühner ist; in diesen bestehet nicht selten sein ganzer Witz, daher Horaz auch ohne Zweifel ein so strenges Urteil von ihm gefällt hat:

Sed proavi nostri Plautinos et numeros, et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque,
Ne dicam stolide etc.

„Bei dem Seneca", fährt Eugenius fort nach einer kurzen Ausschweifung über die harte, unnatürliche Art, sich auszudrücken, deren sich unter den englischen Dichtern besonders der Satirikus Cleveland schuldig gemacht, „finde ich zwar manchen vortrefflichen Gedanken, doch derjenige, der unter den römischen Dichtern die größten Gaben für das Theater hatte, war meinem Bedünken nach Ovidius. Er weiß die angenehme Bewunderung und das zärtliche Mitleid, welches die Gegenstände des Trauerspiels sind, so glücklich zu erregen und die verschiednen Bewegungen einer mit verschiednen Leidenschaften kämpfenden Seele zu schildern, daß, wenn er in unsern Zeiten gelebt hätte oder er zu seinen Zeiten

12. Sollte ich sie denn nicht, wenn es nötig wäre, selbst ganzer drei Tage entbehren können? II, V. 17 f. — 15. Hui! universum triduum! Hui! eine Ewigkeit von drei Tagen! — 23 ff. Vgl. Bd. IV, 2, S. 119.

unsere Vorteile gehabt hätte, ihn niemand hierin würde übertroffen haben. Ich kann mir auch daher nicht einbilden, daß die „Medea", die sich unter den Senecaischen Trauerspielen befindet, sein Werk sein sollte; denn ob ich sie schon wegen ihres spruchreichen Ernstes schätze, der, wie er selbst sagt, der Tragödie vornehmlich zukömmt, Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit, so rührt sie mich doch bei weitem nicht so, daß ich glauben sollte, der Dichter, der in der epischen Dichtungsart verschiednes dem Drama so nahe Kommendes als die Geschichte von der Myrrha, von Caunus und Byblis geschrieben, hätte mich da nicht stärker rühren können, wo es auf die Rührung vornehmlich angesehen war. Das Meisterstück des Seneca, halte ich dafür, ist die Scene in den „Trojanerinnen", wo Ulysses den Astyanax sucht, um ihn umzubringen; die Zärtlichkeit einer Mutter ist daselbst in der Person der Andromacha so vortrefflich geschildert, daß unser Mitleiden kaum höher steigen kann; es ist auch diese Scene dasjenige, was aus allen alten Trauerspielen den rührenden Scenen im Shakespeare und Fletcher am nächsten kömmt. Verliebte Scenen wird man wenige bei ihnen finden; ihre tragischen Dichter machten sich mit dieser sanften Leidenschaft nicht viel zu thun, sondern mehr mit sträflicher Brunst, mit Grausamkeit, mit Rache und Ehrgeiz und deren blutigen Folgen, wodurch sie nicht sowohl Mitleiden als Schrecken bei ihren Zuschauern erregten ꝛc.

„Unter ihren Lustspielen finden wir eine oder zwei zärtliche Scenen, und zwar wo man sie am wenigsten vermuten sollte, bei dem Plautus. Überhaupt aber davon zu reden, so sagen ihre Liebhaber wenig mehr als anima mea, vita mea, ζωὴ καὶ ψυχή, so wie das Frauenzimmer zu Juvenals Zeiten in ihren zärtlichen Entzückungen auszurufen pflegte. Der plötzliche Ausbruch einer Leidenschaft (z. E. die Ekstasis der Liebe bei einer unerwarteten Zusammenkunft) kann zwar nicht besser als durch ein Wort und einen Seufzer, die einander unterbrechen, ausgedrückt werden; denn die Natur ist bei solchen Gelegenheiten stumm, und sie hier viel reden lassen, würde eine ganz falsche Vorstellung von ihr machen heißen. Doch fallen ja tausend andere Dinge zwischen Liebhabern vor, als Eifersucht, Klagen, Anschläge, sich einander zu überkommen,

6 f. Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit, Jede Schriftgattung wird durch das Trauerspiel an Würde übertroffen. — 27. anima mea, vita mea, ζωὴ καὶ ψυχή, Meine Seele, mein Leben, Leben und Seele.

worüber sie sich notwendig gegen einander umständlich erklären müssen, wenn sie ihrer Liebe und der Erwartung der Zuhörer ein Genüge leisten wollen, die auf ihre Gemütsveränderungen ebenso aufmerksam warten als auf die Veränderungen ihres Glücks; denn die Erdichtung der erstern ist das eigentliche Geschäfte des Dichters, indem er die andern von dem Geschichtschreiber entlehnet."

Hier unterbrach Crites den Eugenius. „Ich sehe wohl," sagte er, „daß ich und Eugenius in dieser Streitigkeit schwerlich zusammenkommen werden; denn er behauptet, daß die Neuern im Schreiben eine neue Vollkommenheit erlangt haben, und ich kann ihm aufs höchste nur zugestehen, daß sie die Art und Weise verändert haben. Homer beschreibet seine Helden als Männer von gutem Appetite, als Liebhaber von geröstetem Rindfleische und gute Gesellen; die Helden der französischen Romanen hingegen führen sich ganz anders auf: sie essen und trinken nicht und thun für Liebe kein Auge zu. Virgil läßt seinen Äneas sich kühnlich seiner eigenen Tugenden rühmen:

Sum pius Aeneas, fama super aethera notus,

welches bei unsern Dichtern, die besser zu leben wissen, der Charakter eines Windbeutels und Bramarbas ist; sie führen ihren Ritter lieber ein wenig spazieren oder lassen ihn schlafen, damit er seine Geschichte nicht selber erzählen darf, die sie seinem getreuen Stallmeister dafür in den Mund legen. So ist es auch mit den verliebten Scenen, von welchen Eugenius zuletzt sprach; die Alten waren treuherziger, und wir sind schwatzhafter; sie schrieben von der Liebe so, wie man sie damals zu treiben gewohnt war, und ich will es dem Eugenius gern zugestehen, daß vielleicht dieser und jener von ihren Dichtern, wenn er zu unsern Zeiten lebte,

Si foret hoc nostrum fato delapsus in aevum

(sagt Horaz von dem Lucilius), verschiedenes ändern würde; nicht zwar, weil das, was er geschrieben, nicht natürlich genug wäre, sondern um sich nach dem Zeitalter, in welchem er lebte, mehr zu bequemen. Wir müssen uns daher nicht übereilen, zum Nachteile dieser großen Männer etwas daraus zu schließen, sondern sie vielmehr für unsere Meister erkennen und ihrem Andenken

18. Ich bin der fromme Äneas, durch den Ruf bis über den Äther bekannt. Äneis I, V. 378 f. — 29. Wenn er nach Schicksalsschluß in dieses unser Zeitalter hineingefallen wäre. Horaz, Satiren, I, 10, V. 68.

(quod Libitina sacravit) diejenige Ehre erweisen, die wir zum Teil von unsern Nachkommen werden verlangen und erwarten dürfen."

Diese bescheidene Mäßigung des Crites machte dem ganzen Streite ein Ende oder gab vielmehr Gelegenheit, ihn auf eine andere Seite zu lenken. Lisidejus wirft nämlich die Frage auf, ob man die englischen Schauspiele den Schauspielen andrer Völker vorziehen könne. — Die Franzosen kommen hier vornehmlich in Betrachtung, für die sich Lisidejus selbst in folgendem erkläret.

„Wäre die Frage, ob die Franzosen, oder ob Engländer am besten geschrieben hätten, vor vierzig Jahren aufgeworfen worden, so würde diese Ehre unstreitig unsrer Nation zu teil geworden sein. Aber seit dieser Zeit sind wir, leider, so schlimme Engländer gewesen, daß wir nicht Zeit gehabt haben, gute Dichter zu sein. Beaumont, Fletcher, Johnson (die allein fähig waren, uns auf die Staffel der Vollkommenheit, auf der wir uns befinden, zu erheben) verließen eben die Welt, gleich als ob in dieser Zeit des Greuels und der Verwüstung der Witz und jene sanftern Künste nichts mehr unter uns zu schaffen hätten. Allein die Musen, die stets dem Frieden nachfolgen, zogen in ein ander Reich, ihre Wohnungen da aufzuschlagen; Richelieu nahm sie zuerst in seinen Schutz, und auf seine Veranlassung machten sich Corneille und einige andere Franzosen an die Verbesserung ihres Theaters, welches vorher ebenso weit unter dem unsrigen war, als es nun über dasselbe und über alle andere Theater in Europa erhaben ist. Weil mir aber Crites in seiner Rede für die Alten zuvorgekommen und die verschiednen Regeln der Bühne, welche die Neuern von ihnen geborgt haben, bereits angemerkt hat, so will ich Sie nur kurz fragen, ob Sie nicht überzeugt sind, daß unter allen Völkern die Franzosen diese Regeln am besten beobachtet haben? In der Einheit der Zeit sind sie so gewissenhaft, daß sich ihre Dichter noch nicht darüber verglichen haben, ob Aristoteles nicht vielmehr den bürgerlichen Tag von zwölf Stunden als den natürlichen von vierundzwanzig Stunden verstanden habe, und ob man folglich nicht alle Schauspiele innerhalb dieser Zeit einschließen müsse. So viel kann ich bezeugen, daß ich unter allen ihren Stücken, die in diesen letzten zwanzig Jahren oder drüber geschrieben worden, nicht ein einziges bemerkt habe, in welchem die

1. quod Libitina sacravit, welches Libitina [die Todesgöttin] geheiligt hat. Horaz, Episteln II, 1, V. 49.

Zeit bis auf dreißig Stunden ausgedehnet wäre. In der Einheit des Orts sind sie nicht weniger genau; denn verschiedne von ihren Kunstrichtern schränken ihn auf den nämlichen Platz und Boden ein, auf welchem das Spiel anfängt, alle aber halten sich doch wenigstens in dem Bezirke einer und ebenderselben Stadt.

„Die Einheit der Handlung fällt in allen ihren Stücken noch deutlicher in die Augen; denn sie überhäufen sie nicht mit Nebenhandlungen wie wir Engländer; daher es denn kömmt, daß so manche Scenen in unsern Tragikomödien auf etwas hinauslaufen, was mit der Hauptsache gar keine Verwandtschaft hat, und daß wir in einem Schauspiele, wie in einem schlechtgearbeiteten Zeuge zwei ganz verschiedne Weben, zwei ganz verschiedne Handlungen, das ist, zwei Schauspiele wahrnehmen, die man, den Zuhörer bloß verwirrt zu machen, mit Fleiß durch einander geflochten zu haben scheinet; denn kaum hat dieser sich für den einen Teil zu interessieren angefangen, als ihn der andere davon abzieht, so daß ihm am Ende beide gleichgültig geblieben sind. Daher kömmt es ferner, daß die eine Hälfte unsrer spielenden Personen die andre gar nicht kennt. Sie machen sich so wenig mit einander zu thun, als ob sie Montagues und Capulets wären, und werden oft nicht eher als in der letzten Scene des fünften Aufzuges, wo sie alle zusammen auf die Bühne kommen, mit einander bekannt. Es muß kein Theater in der Welt etwas so Abgeschmacktes haben, als die englische Tragikomödie ist. Es ist dieses ein Drama von unsrer eignen Erfindung, welches man ihm auch sogleich aus dem Schnitte ansiehet; bald kömmt ein Strom von lustigen Einfällen, bald von Traurigkeit und zärtlichen Leidenschaften, bald von Bedenklichkeiten der Ehre, die sich mit einem Zweikampfe enden; kurz, in zwei und einer halben Stunde müssen wir durch alle Anfälle des Tollhauses hindurch. Die Franzosen können uns mit ebensoviel Veränderungen in einem Tage ergötzen, sie thun es aber nur nicht so zur Unzeit und so mal à propos als wir. Unsere Dichter mengen die Tragödie und das Possenspiel in eins; denn sie kennen ihre Zuhörer, die noch

— ursum et pugiles media inter carmina poscunt.

Der Ausgang des Trauerspiels, sagt Aristoteles, soll Bewunderung und Mitleiden erregen; sind aber nicht Lustigkeit und Mitleiden

32. mal à propos, ungelegen. — 34. Sie fordern einen Bären und Faustkämpfer mitten unter den Gedichten. Horaz, Episteln II, 1, V. 185 f.

ganz widersprechende Dinge? und ist es nicht augenscheinlich, daß der Dichter das eine durch die Vermischung mit dem andern vernichten muß? daß er die vornehmste Absicht, den einzigen Endzweck des Trauerspiels aufgeben muß, um etwas mit einzumischen, was sich ihm nicht anders als mit Gewalt einverleiben läßt? Würde man einen Arzt nicht für toll halten, der erst eine Purganz und gleich darauf ein Restringens verschriebe?

„Doch von unsern Schauspielen wieder auf ihre zu kommen, so habe ich einen sehr großen Vorteil, den sie bei der Anlage ihrer Tragödien haben, zu bemerken geglaubt: diesen nämlich, daß sie allezeit auf irgend eine bekannte Geschichte gegründet sind; und hierin haben sie die Alten so nachgeahmt, daß sie ihnen sogar vorzuziehen sind. Denn die Alten, wie schon zuvor angemerkt worden, gründeten ihre Trauerspiele auf wenige poetische Erdichtungen, deren Ausgang den Zuschauern schon so bekannt war, daß sie wenig davon gerühret werden konnten; der Franzose aber gehet weiter,

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Er weiß die Wahrheit mit der wahrscheinlichen Erdichtung so zu verweben, daß er uns auf die angenehmste Weise hintergehet; er lindert die strengen Schlüsse des Schicksals und verläßt in etwas die Genauigkeit der Geschichte, um die Tugend zu belohnen, die uns jene als unglücklich vorgestellet hat. Manchmal hat auch die Geschichte den Ausgang so zweifelhaft gelassen, daß der Skribent nach der den Dichtern zukommenden Freiheit sich auf eine Seite lenken kann, auf welche es ihm beliebt. So ist es zum Exempel mit dem Tode des Cyrus, von dem Justinus und einige andere melden, daß er in dem scythischen Kriege umgekommen, da Xenophon doch von ihm behauptet, daß er in einem hohen Alter auf seinem Bette gestorben sei. Ja, auch alsdenn noch, wenn der Ausgang schon außer allem Streite ist, lassen wir uns nicht ungern betriegen, und der Dichter hat sicherlich, wenigstens so lange, als die Vorstellung dauert, und wenn er nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet hat, alle Zuhörer auf seiner Seite; denn wo unser eigen Interesse nur nicht mit im Spiele ist, lieben wir die Tugend von Natur

18 f. Und lügt so, vermischt so das Falsche mit dem Wahren, daß die Mitte dem Anfang, das Ende der Mitte entspricht. Horaz, „Dichtkunst“, V. 151 f.

so sehr, daß wir sie als die allgemeine Sache der Menschheit betrachten. Erwägen wir aber auf der andern Seite die historischen Schauspiele des Shakespeare, so finden wir, daß sie so manche Chroniken von Königen sind, wo die Begebenheiten oft von dreißig bis vierzig Jahren in eine Vorstellung von zwei und einer halben Stunde zusammengepreßt sind, welches aber nicht sowohl die Natur nachahmen und schildern als vielmehr verkleinern und in Miniatur bringen heißt. Man betrachtet sie gleichsam durch das verkehrte Ende des Perspektivs, da ihre Bilder denn nicht bloß unendlich kleiner, sondern auch unendlich unvollkommener, als sie wirklich sind, erscheinen; und dieses macht ein Schauspiel unstreitig mehr lächerlich als angenehm.

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Denn die menschliche Seele begnügt sich mit nichts anderm als mit Wahrheit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit, und ein Gedicht muß, wo nicht ἔτυμα, doch ἐτύμοισιν ὅμοια, wie es ein alter griechischer Dichter ausdrückt, enthalten.

„Noch ein Punkt, worin die Franzosen von uns und den Spaniern abgehen, ist, daß sie sich nicht mit allzu viel Fabel und Verwicklung verwirren und überhäufen. Sie stellen von der Geschichte nur so viel vor, als nötig ist, *eine* ganze und große Handlung für *ein* Schauspiel auszumachen; wir aber, die wir mehr auf uns zu nehmen wagen, vervielfältigen nur bloß die Begebenheiten, und da diese nicht eine aus der andern, als Wirkungen aus ihren Ursachen fließen, sondern bloß der Zeit nach auf einander folgen, so bringen wir verschiedne Handlungen in das Drama und machen folglich mehr als *ein* Schauspiel daraus.

„Indem die Franzosen aber genau bei einer Sache bleiben, die nicht alle Augenblicke unterbrochen wird, so haben sie dadurch für ihre Verse, in welchen sie schreiben, mehr Freiheit gewonnen; sie können sich bei jedem Umstande verweilen, der sich der Mühe verlohnt, und können die Leidenschaften (die eigentlich, wie wir bereits erkannt haben, des Dichters Werk sind) mit aller Bequemlichkeit vorstellen, ohne beständig von einem auf das andere gerissen zu werden, so wie es in den Stücken des Calderon geschieht, die wir neulich unter dem Titel der „Spanischen Lustspiele" auf

13. Alles, was du mir so zeigst, hasse ich ungläubig. Horaz, „Dichtkunst", V. 188. — 16. ἔτυμα .. ἐτύμοισιν ὅμοια, Wahres .. dem Wahren Ähnliches.

unserm Theater gesehen haben. Ich habe bei uns nur eine einzige Tragödie finden können, welche die Regelmäßigkeit und Einheit der Handlung hätte, die ich an den französischen gerühmt habe, und dieses ist „Rollo“ oder vielmehr unter dem Namen „Rollo“ die Geschichte des Bassianus und Geta beim Herodian; in dieser ist die Handlung weder vielfach noch zu verwickelt, sondern gerade groß genug, das Gemüt der Zuhörer zu füllen, ohne es zu überladen. Übrigens ist sie auf die historische Wahrheit gegründet, und nur die Zeit der Handlung will sich unter die Strenge der Regeln nicht bringen lassen; auch guckt an einigen Orten noch das Possenspiel vor, welches mit der Würde der übrigen Teile nicht übereinstimmt. Aber hierin sind alle unsere Dichter ungemein fehlerhaft, und selbst Ben Johnson hat uns in seinem „Sejanus“ und „Catilina“ ein solches dramatisches Ragout vorgesetzt, eine unnatürliche Vermischung nämlich von Komödie und Tragödie, die mir ebenso lächerlich vorkömmt als die Geschichte Davids mit den Lustbarkeiten des Goliaths. Im „Sejanus“ gehöret hierher die Scene zwischen der Livia und dem Arzte, welches eine feine Satire wider die künstlichen Hilfsmittel der Schönheit ist, und im „Catilina“ das Parlament der Weiber und alles, was zwischen dem Curio und der Fulvia vorgehet: alles zwar in ihrer Art vortreffliche Scenen, die sich aber zu den übrigen nicht schicken.

„Doch ich komme auf die französischen Skribenten wieder zurück, die, wie ich schon gesagt habe, sich nicht mit allzu viel Handlung überladen, welches ihnen von einem witzigen Manne aus unsrer Nation als ein Fehler vorgeworfen worden; denn er giebt ihnen schuld, daß sie in ihren Spielen gemeiniglich nur eine Person bemerkungswürdig machen; bei ihm und bei allen, was ihn angehet, verweilten sie sich allein, und die übrigen Personen wären bloß da, um ihn hervorstechen zu lassen. Wenn er hiermit meinet, daß in ihren Stücken beständig eine Person vorkomme, die von größrer Würde als die übrigen ist, so muß er nicht allein ihre Schauspiele, sondern auch alle Schauspiele der Alten und, was er gewiß nicht gern thun würde, die besten von den unsrigen tadeln; denn es kann unmöglich anders sein, als daß sich eine Person mehr als die andere ausnehmen muß, weil immer ein großer Teil der Handlung mehr auf diese als auf jene fällt. Wir sehen dieses ja bei Verwaltung aller Geschäfte in der Welt; selbst in der allergleichgeteiltesten Aristokratie kann das

Gleichgewicht nicht so genau beobachtet werden, daß die Wage nicht für diesen oder jenen den Ausschlag geben sollte, es sei nun in Ansehung seiner natürlichen Gaben oder seiner Glücksgüter oder der Ehre wegen seiner rühmlichen Thaten, wovon eines schon genug ist, den größern Teil der Geschäfte in seine Hände fallen zu lassen.

„Hat aber der gedachte Kunstrichter so viel damit sagen wollen, daß durch die Erhebung des einen Charakters alle übrigen vernachlässiget werden, und daß sie nicht alle einen oder den andern Anteil an der Handlung des Stücks haben, so wollte ich ihn wohl ersuchen, nur eine einzige Tragödie vom Corneille zu nennen, in der nicht jede Person, gleich so vielen Bedienten in einer wohlregierten Familie, ihre gewisse Verrichtung habe und nicht zur Betreibung der Handlung oder wenigstens zum Verständnisse derselben notwendig sei.

„Es giebt zwar bei den Alten einige protatische Personen, deren sie sich in ihren Schauspielen, entweder eine Erzählung zu machen oder mit anzuhören, bedienen; allein die Franzosen vermeiden dieses mit vieler Geschicklichkeit, indem sie ihre Erzählungen bloß solchen und durch solche Personen machen lassen, die gewissermaßen an der Hauptabsicht Anteil haben. Und da ich jetzt von den Erzählungen spreche, so kann ich nicht unterlassen, zum Lobe der Franzosen noch dieses hinzuzufügen, daß sie sich derselben oft mit mehr Überlegung und zu gelegenerer Zeit bedienen als wir Engländer. Ich will zwar die Erzählungen überhaupt nicht anpreisen, es giebt aber eine doppelte Gattung derselben. Die eine nämlich betrifft diejenigen Dinge, die vor dem Schauspiele vorhergegangen und deswegen beigebracht werden müssen, um uns das Nachfolgende verständlich zu machen; es ist aber ein Fehler, daß man einen solchen Stoff für die Bühne wählet, der uns an diese Klippe notwendig treiben muß. Denn wir sehen ja,. daß die Zuhörer selten darauf Achtung geben, welches sehr oft den Fall des ganzen Stücks verursacht. Sie dürfen auch nur eine Kleinigkeit manchmal überhören, und sie werden durch das ganze Spiel durch nicht wissen, woran sie sind. Ist es also nicht in der That unbillig, daß man es ihnen so sauer macht, daß sie das, was vor ihren Augen vorgeht, nicht verstehen können, ohne ihre Zuflucht zu dem, was zehn oder zwanzig Jahr vorher geschehen, zu nehmen?

15. protatische, vorgeschobene.

„Man hat aber noch eine andre Art Erzählungen, von solchen Dingen nämlich, die während der Handlung des Stücks vorfallen und als hinter der Scene geschehen zu sein betrachtet werden. Solche Erzählungen sind sehr oft so bequem als schön; denn durch ihre Hilfe vermeiden die Franzosen allen Tumult, dem unsere Bühne so sehr ausgesetzt ist, indem wir Zweikämpfe, Schlachten und dergleichen darauf vorgehen lassen. Es kann auch leicht nichts lächerlicher sein, als wenn ein Trommelschläger und fünf Mann hinter ihm eine ganze Armee vorstellen, die der Held von der andern Seite vor sich hertreiben muß, oder wenn bei einem Zweikampfe einer den andern mit ein paar Stößen eines stumpfen Rappiers zu Boden setzet, mit welchem er Mühe haben sollte, seinen Mann im Ernste in Zeit einer guten Stunde umzubringen.

„Ich habe auch angemerkt, daß sich die Zuschauer in allen unsern Trauerspielen des Lachens auf keine Weise enthalten können, so oft eine von den spielenden Personen sterben soll; es ist dieses allezeit der lustigste Teil des Schauspiels. Es können alle Leidenschaften auf der Bühne lebhaft vorgestellt werden, wenn sie von dem Dichter nur wohl ausgedruckt sind und es dem Schauspieler dabei an einer gefälligen Stimme und an einem sich wohl und leicht tragenden und bewegenden Körper nicht fehlet; gewisse Handlungen aber können nimmermehr mit der gehörigen Vollkommenheit nachgeahmet werden; das Sterben insbesondre ist eine Sache, die nur ein römischer Fechter auf der Bühne gut verrichten konnte, wenn er es nicht sowohl nachahmte und vorstellte, als vielmehr wirklich vollzog, und folglich ist es am besten, die Vorstellung davon zu unterlassen.

„Die Worte eines guten Dichters, die es lebhaft beschreiben, werden einen weit tiefern Eindruck machen und sich unsrer Überzeugung weit gewisser versichern, als wenn sich der Schauspieler noch so viel Mühe giebt, vor unsern Augen für tot niederzufallen; so wie auch der Dichter durch die Beschreibung einer schönen lieblichen Gegend unsre Einbildungskraft weit mehr vergnügen kann, als der wirkliche Anblick derselben unsere Augen vergnügen würde. Wenn wir den Tod vorgestellt sehen, so sind wir überzeugt, daß es nur eine Erdichtung ist, wenn wir ihn aber bloß erzählen hören, so fehlen die stärksten Zeugen, unsere Augen, die uns von dem Irrtume überführen könnten, und wir kommen dem Betruge des Dichters, weil er so grob nicht ist, selbst zu Hilfe.

Wer sich also einbildet, daß dergleichen Erzählungen keinen Eindruck auf die Zuhörer machen könnten, der irret sich sehr, indem er sie mit den erst gedachten Erzählungen lange vor dem Schauspiele geschehener Dinge vermengt; jene werden größtenteils den Zuhörern bei kaltem Blute gemacht, bei diesen aber hilft uns unser Mitleiden, das in dem Schauspiele erregt worden, in Feuer und Affekt setzen. Was die Weltweisen von der Bewegung sagen, daß, wenn sie einmal angefangen, sie von sich selbst bis in alle Ewigkeit fortdaure, wenn sie durch keine Hindernisse aufgehalten würde, ist auch bei dieser Gelegenheit augenscheinlich wahr: die Seele, die einmal durch die Charaktere und Glücksfälle dieser eingebildeten Personen in Bewegung gesetzt worden, gehet ihren Gang fort, und wir hören das, was mit ihnen außer der Bühne vorgegangen, mit eben der Begierde an, mit welcher wir die Nachricht von einer abwesenden Geliebten vernehmen. Aber, wirft man ein, wenn ein Teil des Schauspiels erzählt werden darf, warum erzählen wir nicht alle? Ich antworte hierauf: Einige Stücke der Handlung lassen sich besser vorstellen und andere besser erzählen. Corneille sagt sehr wohl, daß der Poet nicht verbunden ist, uns alle einzelne Handlungen, welche die Haupthandlung bewirken, vor Augen zu stellen; er muß nur solche zu sehen geben, deren Anblick wirklich schön ist, es sei nun in Ansehung ihres Gepränges oder der Heftigkeit der dabei vorkommenden Leidenschaften oder eines andern ihnen beiwohnenden Reizes; das übrige alle muß man den Zuhörern durch Erzählungen beibringen. Es ist ein großer Irrtum, wenn wir glauben, daß die Franzosen keinen Teil der Handlung auf der Bühne vorstellen; jede Veränderung, jedes Hindernis, das sich bei einer Absicht äußert, jede neu entstehende Leidenschaft und Abänderung derselben ist ein Teil der Handlung, und zwar der edelste derselben; wir müßten denn glauben, daß nichts eher Handlung sei, als bis es mit den spielenden Personen zu Thätlichkeiten komme, gleich als wäre die Schilderung des Gemüts der Helden nicht weit eigentlicher des Dichters Werk als die Stärke ihres Körpers. Auch widerspricht dieses im geringsten nicht der Meinung des Horaz, wenn er sagt:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, —

36 f. Was durch das Ohr in das Herz gesenkt wird, reizt dieses lässiger, als was den treuen Augen unterbreitet worden ist. „Dichtkunst", V. 180 f.

denn er sagt gleich darauf:

— — — — — Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.

Und von diesem vielen nennt er einiges:

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut in avem Progne mutetur, Cadmus in anguem etc.

das ist: Solche Handlungen, die wegen ihrer Grausamkeit Abscheu in uns erregen, oder die wir wegen ihrer Unmöglichkeit nicht glauben können, müssen von dem Dichter entweder gänzlich vermieden oder bloß durch die Erzählung beigebracht werden. — Hierzu können wir auch mit Recht alle diejenigen Handlungen setzen, die wir zur Vermeidung des Tumults (wie ich schon zuvor angemerkt habe) oder wegen ihres Mangels an Schönheit oder zu Erhaltung einer regelmäßigern Dauer der Zeit besser erzählen als dem Auge vorstellen lassen. Beispiele von allen diesen Arten kommen häufig sowohl bei den Alten als bei unsern besten englischen Dichtern vor. Wir finden, daß Ben Johnson in einem seiner Lustspiele (Magnetick Lady) dieses in Acht genommen hat, wo einer vom Tische kömmt und die Zänkereien und Unordnungen, die dabei vorgefallen, erzählt, um die ungeziemende Vorstellung derselben auf der Bühne zu vermeiden und die Geschichte abzukürzen; und dieses zur ausdrücklichen Nachahmung des Terenz, welcher vor ihm in seinem „Eunucho" ein Gleiches gethan und den Pythias alles, was bei des Soldaten Gasterei vorgefallen, bloß erzählen läßt. Die Erzählungen von dem Tode des Sejanus und den vorhergegangenen Wunderzeichen sind gleichfalls in dieser Absicht merkwürdig; jener mußte den Zuschauern aus den Augen gebracht werden, um das Abscheuliche und Tumultuöse der Vorstellung zu vermeiden, und diese durften nicht gezeigt werden, weil es lauter unglaubliche Dinge waren. Fletcher gehet in seinem vortrefflichen Stücke The King and no King noch weiter; denn die ganze

2 ff. Doch wirst du nicht auf die Bühne bringen, was wert ist dahinter vorzugehn, und vieles den Augen entrücken, was später eine geläufige Beredsamkeit erzählen möge. Horaz, „Dichtkunst", V. 182—184. — 6 f. Vgl. oben S. 220. — Und Medea töte nicht ihre Kinder vor dem Publikum, noch werde Progne in einen Vogel verwandelt, Cadmus in eine Schlange u. s. w. Ebd. V. 185. 187. — 19. Magnetick Lady, Somnambule. 23 ff. Nachahmung des Terenz, welcher ... erzählen läßt. Auch Lessing in seinem „Jungen Gelehrten" III, 1 (Bd. I, S. 318 f). — 32. The King and no King, Der König kein König.

Auflösung geschiehet in dem fünften Aufzuge nach dem Muster der Alten durch eine bloße Erzählung, welche die Zuschauer dennoch ungemein rühret, ob sie gleich nur Dinge enthält, die viel Jahre vor dem Stücke geschehen. Ich könnte noch mehr Beispiele anführen, doch diese sind bereits hinlänglich, zu beweisen, daß man gar wohl einen Stoff wählen kann, der dergleichen Erzählungen erfordert; da liegt der Fehler noch nicht, aber in der schlechten Ausführung und Bearbeitung kann er liegen.

„Doch ich finde, daß ich mich bei diesem Punkte allzu lange aufhalte, indem die Franzosen noch viele andere Vortrefflichkeiten besitzen, deren wir uns nicht rühmen können: diese zum Exempel, daß sich bei ihnen niemals ein Stück mit einer Bekehrung oder bloßen Willensänderung endet, welches der gewöhnliche Schluß ist, den unsere Dichter ihren Schauspielen geben. Man zeigt bei dem Ausgange eines dramatischen Gedichts wenig Kunst, wenn diejenigen, die während den vier ersten Aufzügen die Hindernisse der Glückseligkeit gewesen, in dem fünften auf einmal es zu sein aufhören, ohne daß sie eine wichtige Ursache dazu bewogen; und ob ich gleich nicht leugne, daß sich eine solche Ursache wohl finden läßt, so ist es doch immer ein sehr gefährlicher Schritt, und der Dichter muß ganz gewiß wissen, daß er die Zuhörer von der hinlänglichen Stärke derselben überzeugen werde. So scheinet mir zum Exempel die Änderung des Wucherers in dem Lustspiele The scornful Lady ein wenig zu gezwungen; denn da er ein Wucherer und folglich ein Liebhaber des Geldes bis zum höchsten Grade des Geizes ist (wie ihn denn auch der Dichter als einen solchen vorstellt), so ist die Ursache, die er von seiner plötzlichen Veränderung giebt, weil er nämlich von dem wilden jungen Menschen betrogen worden, nicht sehr natürlich; denn diese Ursache sollte ihn vielmehr bewogen haben, in Zukunft behutsamer zu gehen und sich selbst mit geringerer Kost und elenderer Kleidung zu bestrafen, um auf diese Weise, was er verloren, wieder zu ersparen; daß er aber seinen Verlust als eine gerechte Strafe ansehen und Reue dabei empfinden sollte, das hätte sich nicht übel in eine Predigt geschickt, nur in einem Schauspiele ist es durchaus nicht zu dulden.

„Ich will hiervon nichts weiter sagen, auch will ich mich bei ihrer Sorgfalt nicht aufhalten, keine Person nach ihrem ersten

24. The scornful Lady, Die jähzornige Dame.

Auftritte wieder erscheinen zu lassen, ohne daß ihr Geschäfte sie offenbar auf die Bühne bringt. Wenn diese Regel gehörig beobachtet wird, müssen uns notwendig alle Begebenheiten in dem Schauspiele weit natürlicher erscheinen; denn man siehet von jeder einen wahrscheinlichen Grund, woraus sie geflossen, und alles, was wir in dem Schauspiele sonst für bloßen Zufall gehalten hätten, kömmt uns nunmehr nicht bloß vernünftig, sondern fast notwendig vor, indem keine Person abtritt, ohne daß wir auf ihr Vorhaben und Absehen bei dem nächstfolgenden Auftritte derselben vorbereitet werden, obgleich in einer wohl ausgearbeiteten Scene der Ausgang mit unserer Erwartung selten übereinkommen wird. Nichts kann abgeschmackter sein, sagt Corneille, als wenn eine Person bloß deswegen abtritt, weil sie nichts mehr zu sagen hat.

„Ich sollte nunmehr auch von der Schönheit ihrer Reime und von der Ursache reden, warum ich diese Art, Tragödien abzufassen, der unsrigen in ungereimten Versen vorziehe. Doch weil sie auch zum Teil bei uns angenommen und ihnen folglich nicht eigentümlich ist, so will ich nichts weiter davon sagen" rc.

Hier bricht Lisidejus, nachdem er nur noch etwas weniges hinzugesetzt, ab, und Neander antwortet ihm in folgenden:

„Ich will dem Lisidejus, ohne lange zu streiten, einen großen Teil von dem, was er wider uns beigebracht, zugeben; denn ich bekenne es, daß die Franzosen ihre Trauerspiele regelmäßiger anlegen, und daß sie die Gesetze der Komödie und das Dekorum der Bühne, überhaupt zu reden, genauer beobachten als die Engländer; ich leugne auch nicht, daß wir wegen verschiedner von ihm erwähnter Unregelmäßigkeiten mit Recht zu tadeln sind: doch bin ich bei dem allen noch der Meinung, daß weder unsere Fehler noch ihre Tugenden von der Beträchtlichkeit sind, ihnen den Vorzug vor uns einzuräumen.

„Denn da die lebhafte Nachahmung der Natur mit in die Erklärung des Schauspiels gehört, so müssen auch diejenigen, die dieses Gesetz am besten erfüllen, auch vor den andern am meisten geschätzt werden. Wahr ist es, die Schönheiten der französischen Poesie sind von der Beschaffenheit, daß sie die Vollkommenheit, wo sie schon vorhanden ist, erhöhen; allein diese Vollkommenheit, wo sie fehlet, zu verschaffen, das sind sie nicht imstande. Es sind Schönheiten einer Bildsäule, aber nicht eines Menschen, weil

sie nicht durch die Seele der Poesie belebt sind, welche in der Nachahmung der Leidenschaften und Launen bestehet; und dieses wird weder Lisidejus noch ein anderer, wenn er für ihre Partei auch noch so sehr eingenommen ist, in Abrede sein können, sobald er die Launen in unsern Lustspielen und die Charaktere in unsern ernsthaften Schauspielen mit den ihrigen vergleicht. Wer die Stücke durchgehen will, die sie ohngefähr seit zehn Jahren geschrieben haben, dem soll es schwer werden, zwei oder drei erträgliche Launen darin aufzutreiben. Was hat Corneille selbst, ihr vornehmster Dichter, in dieser Art hervorgebracht, ausgenommen seinen „Lügner", dieses in Frankreich so gepriesene Stück? Und dennoch, als es in einer recht guten Übersetzung auf die englische Bühne kam und der Charakter des Dorante auch so gut gespielt wurde, als er in Frankreich nur immer hat können gespielt werden, wollten es keine auch von seinen eifrigsten Lobrednern wagen, es mit irgend einem guten Stücke des Fletchers oder Ben Johnsons in Vergleichung zu setzen. In den übrigen Stücken des Corneille kömmt noch weniger Laune vor; er sagt uns selbst, seine Gewohnheit sei, zu Anfange ein Paar Liebhaber in gutem Verständnisse zu zeigen, hierauf gegen die Mitte des Stücks durch irgend einen Irrtum Uneinigkeit und Verwirrung unter ihnen zu stiften und endlich am Ende den Streit zu schlichten und sie wieder mit einander zu versöhnen.

„In den letztern Jahren aber scheinen Molière, der jüngere Corneille, Quinault und einige andere die launigten Einfälle und Annehmlichkeiten der englischen Bühne von weitem nachgeahmt zu haben. Sie haben ihre ernsthaften Stücke mit lustigen Einfällen untermengt und sich auf diese Weise seit dem Tode des Kardinals Richelieu unsern Tragikomödien genähert, welches Lisidejus und viele andere hätten bedenken sollen, damit sie nicht etwas als eine Tugend an ihnen lobten, was sie selbst nicht mehr ausüben. Die meisten von ihren neuen Stücken sind ebenso wie viele von unsern aus spanischen Novellen gezogen; fast kein einziges ist ohne eine Florkappe und einen getreuen Diego nach dem Schlage der irrenden Ritter. Ihre Launen aber, wenn sie anders diesen Namen verdienen, sind so dünne gesäet, daß in einem Stücke niemals mehr als eine vorkömmt, und ich getraue mir, in einem einzigen Stücke von Ben Johnson mehrere und verschiedenere zu finden als in allen ihren Stücken zusammen.

„Ich gebe es zu: was sich nur immer auf den Grund eines spanischen Stücks hat bauen lassen, das haben die Franzosen darauf gebauet; was vorher lustig und ergötzend war, das haben sie regelmäßig gemacht. Es läßt sich aber nicht mehr als ein einzig gutes Stück über alle diese Intriguen machen; sie sind einander zu ähnlich, als daß sie oft gefallen könnten, welches wir nicht erst durch die Erfahrung auf unsrer eignen Bühne bestätigen dürfen. Was ihre neue Gewohnheit anbelangt, lustige Scenen in ernsthafte Stücke zu mischen, so will ich nicht, wie Lisidejus, die Sache selbst verdammen, sondern nur die Weise, wie es bei ihnen geschieht, kann ich nicht billigen. Er sagt, wir könnten nach einer rührenden und affektvollen Scene nicht so geschwind wieder zu uns kommen, um gleich darauf an einer launigten und lustigen Geschmack zu finden. Aber warum sollte die Seele des Menschen träger sein als seine Sinne? Kann nicht das Auge in einer weit kürzern Zeit, als in jenem Falle erfordert wird, von einem unangenehmen zu einem angenehmen Gegenstande übergehen? Und macht nicht die Unannehmlichkeit des erstern die Schönheit des andern um soviel reizender? Die alte Regel der Logik hätte sie schon überzeugen können: Contraria juxta se posita magis elucescunt. Eine anhaltende Ernsthaftigkeit strenget den Geist allzu sehr an; wir müssen uns manchmal erholen, so wie wir auf einer Reise dann und wann einkehren, um sie desto gemächlicher fortsetzen zu können. Eine lustige Scene in einer Tragödie hat eben die Wirkung, welche die Musik zwischen den Aufzügen hat, die uns auch nach dem interessantesten Aufzuge, wenn er nur ein klein wenig zu lange gedauert hat, eine willkommene Erholung gewähret. Man muß mir daher erst stärkere Gründe bringen, wenn ich überzeugt sein soll, daß Mitleiden und Fröhlichkeit in ebendemselben Gegenstande einander aufreiben; bis dahin aber werde ich zur Ehre meiner Nation glauben, daß wir eine weit angenehmere Weise, für die Bühne zu schreiben, erfunden, ausgebildet und zur Vollkommenheit gebracht haben, als allen Alten und Neuern irgend einer Nation bekannt gewesen, die Tragikomödie nämlich.

„Ich muß mich daher sehr wundern, wie Lisidejus und viele andere die Unfruchtbarkeit der französischen Intriguen über die

20 f. Contraria juxta se posita magis elucescunt, Die nebeneinander gestellten Gegensätze leuchten mehr hervor.

Mannigfaltigkeit und den Reichtum der englischen erheben können. Ihre Intrigue ist einfach, sie haben nur eine einzige Absicht, die alle spielende Personen betreiben, und welcher uns jede Scene immer näher bringt; unsre Stücken aber haber außer der Haupthandlung noch Nebenhandlungen und kleinere Intriguen, die mit jener zugleich fortgeführet werden; so wie man sagt, daß der Kreis der Fixsterne und der Kreis der Planeten, ob sie gleich ihre eigene Bewegung haben, durch die Bewegung des primum mobile zugleich mit fortgerissen werden. Und dieses Gleichnis passet auf die englische Schaubühne sehr wohl; denn wenn selbst in der Natur entgegengesetzte Bewegungen bei einander statthaben, wenn sich ein, Planet zu gleicher Zeit gegen Abend und Morgen bewegen kann das eine kraft seiner eignen Bewegung und das andre durch die Gewalt des ersten Bewegers: so läßt es sich ja auch gar wohl einbilden, wie eine Nebenhandlung, die von der Haupthandlung nur unterschieden und keinesweges ihr entgegengesetzt ist, ganz natürlich mit ihr zugleich fortgeführet werden kann.

„Eugenius hat uns bereits, dem eignen Bekenntnisse der französischen Dichter zufolge, gezeigt, daß die Einheit der Handlung genugsam beobachtet ist, wenn alle die unvollkommenen Handlungen des Stücks zu der Haupthandlung etwas beitragen; wenn aber freilich diese kleinen Intriguen weder mit jener noch unter sich zusammenhangen, so hat Lisidejus recht, diesen Mangel der gehörigen Verbindung zu tadeln; denn die Koordination ist in einem Schauspiele ebenso unnatürlich und gefährlich als in dem Staate. Unterdessen muß er doch bekennen, daß unsere Mannigfaltigkeit, wenn sie wohl geordnet ist, den Zuhörern ein weit größeres Vergnügen gewähren kann.

„Was seinen andern Grund anbelangt, daß sie bei Betreibung nur einer einzigen Handlung Muße und Gelegenheit haben, die Leidenschaften wirksamer zu zeigen und besser auszudrücken, so wollte ich wohl wünschen, daß er sein Vorgeben mit irgend einem Beispiele erhärtet hätte; denn ich muß bekennen, ihre Verse sind für mich die kältesten, die ich jemals gelesen habe. Es ist auch nach ihrer Methode nicht wohl möglich, die Leidenschaften so stark auszudrücken, daß das Gemüt der Zuhörer dadurch in Regung gesetzt würde, indem ihre Reden fast nichts als langweilige

8. primum mobile, das erste Bewegliche.

klamationen sind, die uns nicht den eingebildeten Helden, sondern uns selbst zu bedauern zwingen, daß wir ein so ekeles Gewäsche mit anhören müssen. Als sich der Kardinal Richelieu der französischen Bühne annahm, so kamen diese langen Reden auf, um sich nach der Gravität des geistlichen Herrn zu bequemen. Betrachten Sie einmal den „Cinna" und „Pompejus", ob sie wohl Schauspiele oder nicht vielmehr lange Unterredungen über die Staatskunst zu nennen sind, so wie der feierliche „Polyeuct" über die Religion? Seitdem ist es bei ihnen auch eingerissen, daß ihre Schauspieler gleichsam nach dem Stundenglase wie unsere Prediger reden und es für das Schönste in ihrer Rolle halten, wenn ihnen der Poet den Gefallen erwiesen, die Zuhörer in einem Stücke wenigstens zwei= bis dreimal mit einer Rede von ein Hundert Zeilen unterhalten zu dürfen. Es kann wohl sein, daß sich dieses zu dem Naturelle der Franzosen recht gut geschickt; denn so wie wir als ein weit mürrischer Volk in die Komödie gehen, um uns da aufgeräumt zu machen, so gehen sie, die von einer weit leichtsinnigern und lustigern Gemütsart sind, in der Absicht dahin, eine kurze Zeit ernsthafter als gewöhnlich zu sein. Und dieses, soviel ich einsehe, mag eine von den vornehmsten Ursachen sein, warum wir lieber Komödien, und sie lieber Tragödien haben mögen. Überhaupt aber davon zu reden, so ist es unleugbar, daß kurze Reden und Antworten die Leidenschaften zu erregen und uns in Hitze zu setzen geschickter sind als andre. Denn es ist unnatürlich, wenn eine Person in einem aufwallenden Affekte viel hinter einander spricht, oder wenn die andere, die in gleicher Gemütsverfassung ist, ihr lange ohne Unterbrechung zuhört ꝛc. — Besonders ist in der Komödie eine geschwinde Antwort eine von den größten Annehmlichkeiten derselben, und das größte Vergnügen, das die Zuschauer haben können, ist, wenn die Personen einander ihre Einfälle gleichsam wie in einem Ballspiele geschickt und geschwind zuwerfen. Und dieses hatten unsere Voreltern, wenn auch wir schon nicht mehr, in Fletchers Stücken in einem weit höhern Grade der Vollkommenheit, als die französischen Dichter jemals erreichen werden.

„Es ist noch ein Punkt in der Rede des Lisidejus, wo er unsere Nachbarn nicht sowohl gelobt als entschuldiget hat, dieser nämlich, daß sie in ihren Stücken immer nur eine Person sich ausnehmen lassen. Es ist zwar ganz richtig, was er sagt, daß

in allen Schauspielen auch ohne Beihilfe des Dichters ein Charakter immer vor dem andern vorstechen und den größten Teil an der Handlung des ganzen Drama haben wird. Doch das hindert nicht, daß nicht mehrere glänzende Charaktere und verschiedne Personen von einer zweiten, aber der ersten so ähnlichen Größe darin sein könnten, daß man Größe gegen Größe setzen kann und alle Personen nicht bloß ihrem Range, sondern auch ihrer Handlung nach in Betrachtung kommen. Es ist augenscheinlich, je mehr Personen sind, desto größer ist die Mannigfaltigkeit des Stücks. Wenn nun ihre verschiednen Rollen so wohl verbunden sind, daß die Schönheit des Ganzen nichts darunter leidet und die Mannigfaltigkeit kein verwirrtes Gemenge von Zufällen wird, so wird man finden, daß es kein geringes Vergnügen ist, in einem Labyrinth von Absichten herumzugehen, wo man zwar manchen Weg vor sich hat, den Ausgang aber doch nicht eher vorhersieht, als bis man ganz nahe dabei ist 2c. —

„Doch endlich auf den letzten Teil der Rede des Lisidejus zu kommen, welcher die Erzählungen betraf, so muß ich mit ihm bekennen, daß die Franzosen wohl daran thun, wenn sie diejenigen Stücke der Handlung, die auf dem Theater einen Tumult verursachen würden, verbergen und sie den Zuschauern nur durch eine Erzählung bekannt werden lassen. Ferner halte ich es auch mit ihm für sehr zuträglich, daß alle unglaubliche Handlungen aus dem Gesichte gebracht werden. Es sei nun aber, daß die Gewohnheit unter unsern Landsleuten schon so tief eingerissen, oder daß wir von Natur wilderer Art sind: Zweikämpfe und andere Gegenstände des Schauders und Schreckens lassen wir unsern Blicken nicht gerne entziehen. Und in der That ist die Unanständigkeit des Tumults alles, was man wider das Fechten einwenden kann; denn warum sollte sich unsere Einbildung nicht ebenso gern durch die Wahrscheinlichkeit dieses als eines andern Vorfalls in dem Schauspiele hintergehen lassen? Ich wenigstens kann mich ebenso leicht überreden, daß die Stöße in allem Ernste gethan werden, als daß die, die sie thun, Könige, Prinzen und die nämlichen Personen sind, die sie vorstellen. Was unglaubliche Gegenstände anbelangt, so wünschte ich vom Lisidejus wohl zu hören, ob auf unserm Theater wohl etwas von allem Anscheine der Wahrheit so weit Entferntes vorkomme als in der „Andromeda" des Corneille, welches Stück soviel Beifall als irgend eines von seinen

übrigen erhalten hat? Wessen Glauben stark genug ist, den Perseus, den Sohn einer heidnischen Gottheit, den Pegasus und das Ungeheuer zu verdauen, der mag nur ja keine von unsern Vorstellungen tadeln! Es sind dieses nun zwar angenehme Gegenstände, allein in Ansehung der Wahrscheinlichkeit ist es alles eins; denn der Dichter macht kein Ballett, keine Maskerade daraus, sondern ein Drama, welches der Wahrheit gleichen soll. In Ansehung des Sterbens aber, welches nicht vorgestellt werden sollte, haben wir außer den vom Lisidejus angeführten Gründen das Ansehen Ben Johnsons selbst, der es in seinen Tragödien vermieden hat; denn sowohl der Tod des Sejanus als des Catilina werden erzählt, ob ich mich gleich nicht enthalten kann, in dem letztern eine Unregelmäßigkeit dieses großen Dichters anzumerken. Er verlegt nämlich in ebendemselben Aufzuge die Scene von Rom zu der Armee des Catilina und von da wieder gen Rom, und überdies verstattet er nach der Rede des Catilina zu Lieferung des Treffens bis zu der Zurückkunft des Petrejus, der dem Senate die Nachricht davon bringen soll, viel zu wenig Zeit. Ich würde dieses Versehen an ihm, der das πρέπον der Bühne sonst so ängstlich beobachtet, nicht einmal gerügt haben, wenn er nicht selbst gegen den unvergleichlichen Shakespeare wegen eines ähnlichen Fehlers eine ganz außerordentliche Strenge geäußert hätte. Um diesen Punkt von den Erzählungen endlich zu schließen, so darf ich wohl sagen, daß, wenn wir zu tadeln sind, weil wir allzu viel Handlung zeigen, so sind es die Franzosen noch weit mehr, weil sie uns zu wenig davon sehen lassen; ein jeder vernünftiger Skribent sollte daher die Mittelstraße zwischen beiden beobachten, damit die Zuhörer, wenn man ihnen gar nichts sehen läßt, wenn es sich auch noch so schön ausnähme, nicht verdrießlich gemacht und auch nicht beleidiget würden, wenn man ihnen unglaubliche oder unanständige Dinge zeiget. Ich hoffe, in dieser meiner Rede bereits gezeigt zu haben, daß, ob wir gleich die Gesetze der Komödie nicht so pünktlich erfüllen als die Franzosen, unsere Fehler doch so wenig und so gering, diejenigen Stücke aber, worin wir sie übertreffen, so beträchtlich sind, daß wir mit Recht ihnen vorgezogen zu werden verdienen. Was wird aber Lisidejus sagen, wenn er hört, daß sie selbst durch diese Regeln

19. πρέπον, Anstand.

allzu sehr eingeschränkt zu sein bekennen, deren Übertretung er an den Engländern getadelt hat? Ich will die Worte des Corneille anführen, die ich am Ende seiner Abhandlung über die drei Einheiten finde: Il est facile aux spéculatifs d'être sévères etc. „Die Kunstrichter können leicht streng sein; wenn sie aber nur zehn oder zwölf Gedichte von dieser Art ans Licht stellen wollten, sie würden gewiß die Regeln noch viel weiter ausdehnen, als ich es gethan habe, sobald sie aus der Erfahrung erkennten, was ihre genaue Befolgung für ein Zwang sei, und wieviel Schönes deswegen nicht auf die Bühne gebracht werden kann." Um, was er hier sagt, ein wenig zu erläutern, so sind sie eben durch ihre knechtische Beobachtung der Einheiten der Zeit und des Orts und ihre Ununterbrochenheit der Scenen in jene Magerkeit der Intrigue und Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft verfallen, die man an allen ihren Stücken bemerken kann. Wieviel schöne Zufälle können sich nicht ganz natürlich in zwei oder drei Tagen ereignen, die sich in dem Umfange von vierundzwanzig Stunden mit keiner Wahrscheinlichkeit zutragen können! Da hat man doch noch Zeit genug, einen Anschlag reif werden zu lassen, welches unter großen und klugen Leuten, dergleichen meistenteils in der Tragödie vorgestellt werden, in so wenig Augenblicken mit ganz und gar keinem Anscheine von Wahrheit geschehen kann. Ferner sind sie dadurch, daß sie sich so genau an die Einheit des Orts und die Ununterbrochenheit der Scenen binden, nicht selten gezwungen, verschiedne Schönheiten wegzulassen, die man an dem Orte, wo der Aufzug angefangen, nicht zeigen kann, wohl aber sehr gut hätte zeigen können, wenn die Scene wäre unterbrochen und geleeret worden, damit andere Personen an einem vermeintlich andern Orte auftreten können. Denn wenn der Aufzug in einem Zimmer anfängt, so müssen alle spielende Personen eines oder das andere daselbst zu thun haben, oder sie können in dem ganzen Aufzuge nicht gezeigt werden, und manchmal verstattet es ihr Charakter gar nicht, da zu erscheinen. Als gesetzt, die Scene wäre in des Königs Schlafzimmer, so muß auch die allergeringste Person in der Tragödie, was sie zu thun hat, nirgends als da verrichten, ob sie sich gleich weit besser in das Vorzimmer oder in den Schloßhof geschickt hätte, nur damit die Bühne nicht leer und die Folge der Auftritte nicht unterbrochen werde. Manchmal verfallen sie hierdurch noch in größere Ungereimtheiten; denn sie

unterbrechen die Scene nicht und ändern gleichwohl den Ort, wie es in einem von ihren neuesten Stücken geschehen, wo der Aufzug in einer Straße anfängt, hernach aber fast jeder Auftritt einen besondern Ort erfordert, ob sich gleich die Personen richtig abwechseln rc.

„Und nun sagen Sie mir, ich bitte Sie, was ist leichter, als ein regelmäßiges französisches Schauspiel zu schreiben? Und was ist schwerer, als ein unregelmäßiges englisches, dergleichen Fletchers oder Shakespeares Stücke sind? Wenn man sich, wie Corneille gethan, mit einer einzigen kahlen Intrigue begnügen will, die man wie ein schlechtes Rätsel schon ganz weiß, ehe sie noch halb vorgetragen ist, so können wir ebenso leicht regelmäßig sein als sie. Wenn sie hingegen ein reiches Stück von einer mannigfaltigen Verwicklung machen wollen, wie es einige von ihnen versucht haben, seitdem Corneille nicht mehr in solchem Ansehen steht, so schreiben sie ebenso unregelmäßig als wir und wissen es nur ein wenig künstlicher zu verstecken. Daher ist die Ursache auch augenscheinlich, warum noch kein übersetztes französisches Stück auf der englischen Bühne Beifall gefunden hat und auch nie finden wird. Denn unsere Stücke sind in Betrachtung der Anlage von weit mehr Abwechslung und in Ansehung der Ausführung weit reicher an Witz und Einfällen. Es ist auch ein seltsamer Irrtum, wenn man die Gewohnheit, Schauspiele in Versen abzufassen, als etwas, das wir den Franzosen nachgemacht hätten, verschreien will. Wir haben von ihnen nichts geborgt, unsere Stücke sind auf unsern eigenen englischen Stühlen gewebt; in der Mannigfaltigkeit und Größe der Charaktere bemühen wir uns, dem Shakespeare und Fletcher nachzufolgen; den Reichtum und die geschickte Verbindung der Intriguen haben wir vom Johnson, und selbst in den Versen haben wir englische Muster, die weit älter sind als die Stücke des Corneille. Denn ohne unsere alten Lustspiele vor Shakespearen zu gedenken, welche alle in sechsfüßigen Versen oder Alexandrinern, wie sie die Franzosen jetzt brauchen, geschrieben waren, kann ich sowohl beim Shakespeare als auch in Ben Johnsons Tragödien manche gereimte Scene weisen: im „Catilina“ und „Sejanus“ nämlich oft dreißig bis vierzig Zeilen hinter einander, außer den Chören und Monologen, welches genugsam zeiget, daß Ben kein Feind von dieser Art zu schreiben war, besonders wenn man seinen „Betrübten Schäfer“ liest, der bald aus

gereimten, bald aus ungereimten Versen bestehet, nicht anders als ein Pferd, das zu seiner Erleichterung mit Paß und Trab abwechselt. Er selbst preiset auch Fletchers Pastorelle von der getreuen Schäferin an, welche größtenteils in Reimen abgefaßt ist, obgleich freilich nicht in so reinen und fließenden, wie man sie nachher gemacht hat. Und diese Beispiele sind hinlänglich, die Beschuldigung einer knechtischen Nachahmung der Franzosen von uns abzulehnen.

„Doch wieder auf das Vorige zurückzukommen, so kann ich kühnlich behaupten, erstlich, daß wir verschiedene Schauspiele haben, die ebenso regelmäßig sind als ihre und überdieses noch reicher an Intriguen und Charakteren, und zweitens, daß sich in den meisten unregelmäßigen Stücken von Shakespeare und Fletcher (denn Ben Johnsons sind größtenteils regelmäßig) eine männlichere Einbildungskraft und mehr Geist und Witz zeiget als in irgend einem französischen Stücke. Auch unter Shakespeares und Fletchers Werken könnte ich verschiedne zeigen, die beinahe vollkommen richtig angelegt sind, als The merry wives of Windsor, und The scornful Lady; doch weil, überhaupt zu reden, Shakespeare, der zuerst schrieb, die Gesetze der Komödie nicht vollkommen beobachtete und Fletcher, der sich der Vollkommenheit mehr näherte, aus Unachtsamkeit manche Fehler beging, so will ich das Muster eines vollkommnen Stücks vom Johnson nehmen, der ein sorgfältiger Beobachter der dramatischen Regeln war, und will von seinen Lustspielen The silent woman dazu wählen, das ich nach den Regeln, welche die Franzosen beobachten, kürzlich untersuchen will."

Ehe es hierzu kömmt, ersuchet Eugenius den Neander, den Charakter ihrer vier vornehmsten dramatischen Dichter zu entwerfen, welches er in folgenden thut.

„Shakespeare, um mit diesem anzufangen," sagt Neander, „war von allen neuern und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitesten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig, und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich; er mag beschreiben, was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben

18. The merry wives of Windsor, Die lustigen Weiber von Windsor. — 18f. The scornful Lady, Die jähzornige Dame. — 25. The silent woman, Das stumme Weib.

ihn um soviel mehr: er war gelehrt, ohne es geworden zu sein; er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. Ich kann nicht sagen, daß er sich beständig gleich sei; wäre er dieses, so würde ich ihm unrecht thun, wenn ich ihn mit dem allergrößten unter den Menschen vergliche. Er ist oft platt, abgeschmackt; sein komischer Witz artet in Possen aus; sein Ernst schwellet zu Bombast auf. Er ist allezeit groß, wenn sich ihm eine große Gelegenheit darbietet. Kein Mensch kann sagen, daß er jemals einen würdigen Gegenstand für seinen Witz gehabt hätte, ohne sich alsdenn ebenso weit über alle andere Poeten zu schwingen,

Quantum lenta solent inter viburna cupressi.

Und daher hat auch Hales gar wohl sagen können, daß man nichts Gutes bei irgend einem Dichter finden müsse, welches er nicht beim Shakespeare weit besser zeigen wollte ꝛc.

„Beaumont und Fletcher hatten außer dem Gebrauche, den sie von Shakespeares als ihres Vorgängers Geiste machen konnten, große natürliche Gaben, die durch gute Studien ausgebildet waren. Beaumont besonders war ein so genauer Kunstrichter in dem dramatischen Teile der Poesie, daß ihm Ben Johnson, solange er lebte, alle seine Werke zur Beurteilung unterwarf und, wie man meint, sich seiner Einsichten nicht allein zum Verbessern, sondern auch zum Entwerfen bediente. — Das erste Stück, welches Fletchern und Beaumont in Ansehen brachte, war „Philaster"; denn vorher hatten sie zwei oder drei Stücke mit schlechtem Glücke geschrieben, wie denn das Nämliche auch vom Ben Johnson erzählt wird, ehe er mit seinem Every man in his humour zum Vorschein kam. Ihre Anlagen und Intriguen sind meistenteils regelmäßiger als Shakespeares, besonders diejenigen, die vor Beaumonts Tode gemacht worden; sie kannten auch den Ton der großen Welt besser und wußten die wilden Ausschweifungen und den geschwinden Witz im Antworten, der den Personen aus ihr eigen ist, so vortrefflich zu schildern und nachzuahmen, als noch kein Dichter vor ihnen gethan hatte. Mit der Laune, welche Ben Johnson von einzelnen Personen nachschilderte, gaben sie sich nicht sehr ab, sie stellten dafür alle Leidenschaften und besonders die Liebe ungemein

12. Wie Cypressen pflegen zwischen kriechendem Schlingkraut. Virgil, Eklogen, I, V. 25. — 27. Every man in his humour, Jeder Mann in seiner Laune.

lebhaft vor. Ich bin nicht ungeneigt, zu glauben, daß in ihnen die englische Sprache zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangte; alle Wörter, die man seitdem darin aufgenommen hat, sind mehr zum Überflusse als zur Zierde. Ihre Stücke werden jetzt am häufigsten und mit dem meisten Beifall gespielt, durch das Jahr durch immer wenigstens zwei gegen eines von Shakespeare und Johnson; und die Ursache ist, weil in ihren Komödien eine gewisse Lustigkeit und in ihren ernsthaftern Stücken so etwas Pathetisches herrscht, das überhaupt allen Menschen gefällt. Shakespeares Sprache ist zugleich ein wenig altvätrisch, und Ben Johnsons Witz kömmt dem ihrigen nicht gleich.

„Ich komme nunmehr auf Johnson. Wenn wir diesen Mann betrachten, als er noch er war (denn seine letzten Stücke sind Träumereien seines Alters), so müssen wir ihn für den gelehrtesten und vernünftigsten Skribenten halten, den jemals ein Theater gehabt hat. Er war der strengste Richter sowohl seiner selbst als anderer. Man kann nicht sowohl sagen, daß es ihm an Witz gemangelt habe, als vielmehr, daß er sparsam damit umgegangen. In seinen Werken findet man wenig, was man auszustreichen oder zu ändern Ursach hätte. Witz, Sprache und Humor haben wir in gewissem Maße bereits vor ihm, allein an Kunst fehlte es dem Drama noch in etwas, bis er sich damit abgab. Er kannte seine Stärke besser und wußte sie vorteilhafter zu gebrauchen als irgend ein Dichter vor ihm. Man wird wenig verliebte Scenen, oder wo er Affekt zu erregen bemüht gewesen wäre, bei ihm finden; denn sein Geist war zu mürrisch und saturninisch, als daß es ihm damit hätte gelingen sollen, und er sahe auch wohl, daß er nach Männern gekommen, die es in beiden zu einer mehr als gewöhnlichen Vollkommenheit gebracht hatten. Humor war seine eigentliche Sphäre, und in dieser war es besonders seine Lust, Handwerksleute und dergleichen vorzustellen. Er war mit den Alten, sowohl Griechen als Lateinern, sehr genau bekannt und borgte von ihnen frei und keck; es ist fast kein einziger Dichter oder Geschichtschreiber unter den römischen Skribenten, aus dem er in seinem „Sejanus“ und „Catilina“ nicht etwas übersetzt hätte. Er begeht aber seine Räubereien so öffentlich, daß man deutlich sieht, er müsse durchaus keine Verurteilung der Gesetze befürchten. Er fällt über die Autores wie ein Monarch her, und was man bei einem andern Dichter für Diebstahl halten würde, das ist bei ihm

bloß Sieg. Mit der Beute, die er diesen Skribenten abgenommen, stellt er uns das alte Rom nach seinen Gebräuchen, Ceremonieen und Sitten so vollständig vor, daß, wenn einer vor ihm selbst diese oder jene seiner Tragödien geschrieben hätte, wir davon weit weniger bei ihm würden gefunden haben. Wenn er einen Fehler in seiner Sprache hatte, so war es dieser, daß er sie allzu dicht und mühsam in einander webte, besonders in seinen Komödien; vielleicht romanisierte er auch ein wenig zu sehr, indem er die Worte, die er übersetzte, beinahe ebenso lateinisch ließ, als er sie fand, welches sich für unsere Sprache nicht allzu wohl schicken wollte. Wenn ich ihn mit Shakespearen vergleichen wollte, so müßte ich sagen, daß er ein korrektrer Dichter, Shakespeare aber ein größer Genie sei. Shakespeare war der Homer oder Vater unsrer dramatischen Dichter, Johnson war der Virgil, das Muster der sorgfältigen Ausarbeitung; ich bewundre ihn, aber ich liebe Shakespearen."

Hierauf folgt die Beurteilung des gedachten Stücks vom Johnson, die ich mir bei einer andern Gelegenheit zu nutze machen werde. Voritzo will ich nur die Erklärung mitnehmen, welche Dryden von dem, was die Engländer Humor nennen, giebt. Ich erinnere zugleich, daß ich Humor, wo ich das Wort übersetzen will, durch Laune gebe, weil ich nicht glaube, daß man ein bequemers in der ganzen deutschen Sprache finden wird.

„Humor", sagt Dryden, „ist die lächerliche Ausschweifung im Umgange, wodurch sich ein Mensch von allen übrigen unterscheidet. — Die Alten hatten in ihren Lustspielen sehr wenig davon; denn das *γελοῖον* der alten griechischen Komödie, deren Haupt Aristophanes war, hatte nicht sowohl den Zweck, einen gewissen Menschen nachzuahmen, als vielmehr das Volk durch einen seltsamen Einfall, der meistenteils etwas Unnatürliches oder Unflätiges bei sich hatte, lachen zu machen. Zum Exempel wenn Sokrates auf die Bühne gebracht ward, so ward er nicht durch die Nachahmung seiner Handlungen, sondern dadurch lächerlich gemacht, daß man ihn etwas begehen ließ, das sich für ihn gar nicht schickte, etwas so Kindisches und Abgeschmacktes, daß es, mit der Ernsthaftigkeit des wahren Sokrates verglichen, ein lächerlicher Gegenstand für die Zuschauer ward. In ihrer darauf folgenden neuen Komödie

20 ff. Vgl. jedoch die 2. Anmerkung zum 93. Stück der „Hamburger Dramaturgie" (Bd. 10). — 27. *γελοῖον*, Lächerliche.

suchten nun zwar die Dichter das ἦθος sowie in ihren Tragödien das πάθος des Menschen auszudrücken. Allein dieses ἦθος enthielt bloß die allgemeinen Charaktere der Menschen und ihre Sitten, als da sind alte Leute, Liebhaber, Bediente, Buhlerinnen, Schmarutzer und andere solche Personen, wie wir sie in ihren Lustspielen finden. Und diese alle machten sie einander so ähnlich, einen Alten oder Vater dem andern, einen Liebhaber dem andern, eine Buhlerin der andern, als ob der erste alle übrigen von seiner Art erzeugt hätte: ex homine hunc natum dicas. Eben diese Gewohnheit beobachteten sie auch in den Tragödien. Was aber die Franzosen anbelangt, ob sie gleich das Wort humeur in ihrer Sprache haben, so machen sie doch nur einen sehr geringen Gebrauch in ihren Komödien und Possenspielen davon, die weiter nichts als schlechte Nachahmungen des γελοίου oder des Lächerlichen der alten Komödien sind. Bei den Engländern aber ist es ganz anders, die unter Humor irgend eine ausschweifende Gewohnheit, Leidenschaft oder Neigung verstehen, die, wie ich schon gesagt habe, einer Person eigentümlich ist, und durch deren Seltsamkeit sie sich sogleich von allen übrigen Menschen unterscheidet. Wenn dieser Humor lebhaft und natürlich vorgestellt wird, so erzeugt er meistenteils das boshafte Vergnügen, welches sich durch das Lachen verrät, wie denn alle Abweichungen von dem Gewöhnlichen am geschicktesten sind, es zu erregen. Das Lachen aber ist dabei nur zufällig, wenn nämlich die vorgestellten Personen phantastisch und närrisch sind; das Vergnügen hingegen ist ihm wesentlich, so wie einer jeden Nachahmung der Natur. In der Beschreibung dieser Humors oder Launen nun, die er an gewissen einzeln Personen bemerkt hatte, bestand das eigentliche Genie und die größte Geschicklichkeit unsers Ben Johnsons."

Zu Ende des Versuchs wird die Unterredung auf den Gebrauch der Reime in den Schauspielen gelenkt, wider welchen sich Crites mit sehr guten Gründen erklärt. „Ich bin der Meinung," sagt er, „daß der Reim in den Schauspielen höchst unnatürlich ist, weil die Unterredung darin als die Wirkung des plötzlichen Denkens vorgestellt wird. Denn das Schauspiel ist eine Nachahmung der Natur, und da niemand ohne vorhergegangene Überlegung in Reimen spricht, so muß es auch auf der Bühne niemand

1. ἦθος, Charakter. — 2. πάθος, Stimmung. — 9. ex homine hunc natum dicas, man könnte sagen, dieser wäre jenes Sohn.

thun. Die Reden und der Ausdruck können zwar erhabner sein, als sie im gemeinen Leben zu sein pflegen; denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein Mann von vortrefflichem und allezeit bereitem Geiste sehr edle Dinge ex tempore sagen kann. Allein diese edeln Dinge werden doch niemals in Silbenmaß und Reime gefesselt sein, ohne daß er darauf studieret hat. — Und wenn man einwenden wollte, daß man auch ungereimte Verse aus dem Stegreife mache, so sind sie doch deswegen vorzuziehen, weil sie der Natur am nächsten kommen."

Er wendet hierauf zwei Gründe, die man für den Reim hat brauchen wollen, wider denselben sehr geschickt an. „Man giebt zwar vor," sagt er, „daß die Geschwindigkeit der Antworten in den Scenen, wo Gründe gegen Gründe gesetzt werden, durch den Reim eine besondre Zierde erlange. Allein was kann man sich schwerer einbilden, als daß ein Mensch nicht allein auf den Witz, sondern in der Geschwindigkeit auch auf den Reim denken werde? In des andern Silbenmaß so einzufallen, daß sich am Ende auch ein ähnlicher Schall mit dem Vorhergehenden findet, ist so ein außerordentliches Glück, daß man die Personen des Stücks wenigstens alle für geborne Poeten halten muß: Arcades omnes et cantare pares et respondere parati; sie müssen die Fertigkeit des Quidquid conabar dicere erlangt haben; sie müssen Verse machen können, sie mögen wollen oder nicht 2c.

„Ferner, sagt man, soll der Reim eine allzu flüchtige und schwelgerische Einbildungskraft zurückhalten und einschränken, die sich sonst über jede Gegenstände allzu weit ausbreiten würde, wenn ihr nicht die Mühe, welche gute gereimte Verse erfordern, Grenzen setzte. Allein wenn man diesen Grund schon zugeben wollte, so würde er doch nur beweisen, daß man in gereimten Versen besser, aber nicht natürlicher schreiben könne. Und auch dieses läßt sich noch nicht behaupten; denn derjenige, dem es an Beurteilungskraft fehlt, seine Einbildung in ungereimten Versen im Zaume zu halten, dem wird sie auch sicherlich in gereimten Versen mangeln; und wer sie hingegen besitzt, der wird den Fehler der Ausschweifung in beiden Arten zu vermeiden wissen. Die lateinischen Verse waren der Einbildung ihrer Dichter ein ebenso guter Zaum, als der Reim für unsere Dichter ist, und dennoch siehet

4. ex tempore, aus dem Stegreif. — 19 f. Arcades omnes etc., Alle Arkadier sind der Sangeskunst Meister und schlagfertig in Antworten. — 20 f. Quidquid conabar dicere. Alles, was ich zu sagen versuchte, [ward ein Vers, so berichtet Ovid von sich].

man, daß Ovidius fast von allen Dingen zu viel sagt. Nescivit, sagt Seneca, quod bene cessit, relinquere; wovon er uns das bekannte Beispiel aus seiner Beschreibung der Wasserflut giebt:

Omnia pontus erat, *deerant quoque litora ponto.*"

Neander sucht auf diese Gründe verschiednes zu antworten. Er erinnert besonders gegen den letzten Grund, daß Crites das Wort Beurteilungskraft allzu unbestimmt genommen habe. „Freilich", sagt er, „wird ein Dichter von einer so tiefen, so starken oder vielmehr so untrieglichen Beurteilungskraft, daß er durchaus keiner fremden Hilfe, sie aufrecht zu erhalten, bedarf, niemals Fehler begehen, er mag in Reimen oder ohne Reime schreiben. Und derjenige gegenteils, der eine so schwache und armselige Beurteilungskraft hat, daß sie durch kein Hilfsmittel zu bessern oder zu stärken ist, wird elend ohne Reime und noch weit elender in Reimen schreiben. Allein jene Beurteilungskraft ist nirgends zu finden, und diese dienet zum Schreiben überhaupt nicht. Von der Beurteilungskraft also zu sprechen, wie sie bei den besten Dichtern anzutreffen ist, so haben auch diejenigen, die das reichste Maß davon besitzen, noch andre Hilfsmittel außer ihr vonnöten. Wollten Sie zum Exempel wohl sagen, daß ein Mann von gesunder Beurteilungskraft weder Historie, noch Geographie, noch Moral, um richtig zu schreiben, brauche? Die Beurteilungskraft ist zwar der vornehmste Werkmeister bei Verfertigung eines Schauspiels, er hat aber noch viel andere untergeordnete Mitarbeiter, noch eine Menge Werkzeuge nötig, und hierunter, behaupte ich, ist auch der Reim mit zu rechnen. — Kurz, reimen ist zwar die langsamste und beschwerlichste, aber doch die sicherste Weise zu arbeiten."

Neander ist Dryden selbst, wie er nicht undeutlich zu verstehen giebt. Er hatte die wenigen Stücke, die er damals noch für die Bühne gemacht hatte, alle gereimt, und er verteidiget also seine eigene Sache, indem er dem Reime das Wort spricht. Sobald er aber mehr und geschwinder zu schreiben durch äußerliche Umstände gezwungen ward, setzte er seine Theorie beiseite und opferte, wie wir in der Folge sehen werden, den widerspenstigen Reim reellen Vorteilen auf.

(Die Fortsetzung in dem nächsten Stücke.)

---

1 f. Nescivit, quod bene cessit, relinquere, Er vermochte nicht, was ihm gut von statten ging, beiseite zu lassen. — 4. Alles war Meer, auch fehlten Ufer dem Meere. Verwandlungen I, V. 292. — 35. Die Fortsetzung unterblieb.

XIV.

Entwürfe ungedruckter Lustspiele des italienischen Theaters.

Es ist bekannt, daß die Italiener den größten Teil ihrer Komödien aus dem Stegreife spielen und sich dabei bloß nach kurzen geschriebenen Entwürfen richten, in welchen ohngefähr die Intrigue überhaupt, die Anzahl der spielenden Personen, die Folge der Scenen, einige der scherzhaftesten Einfälle und hier und da ein Theaterspiel bemerkt sind; die Ausführung der Rollen wird eines jeden Schauspielers eigener Geschicklichkeit überlassen. Viele von diesen Entwürfen sind sehr alt und haben sich seit undenklichen Zeiten von einer Bühne auf die andere, von einem Akteur auf den andern fortgepflanzt. Und je älter sie sind, desto vortrefflicher sind sie oft; ja, sie scheinen nicht selten Überbleibsel alter verlorner römischen Lustspiele eines plautinischen Kopfes, wenigstens von der geringern Art der Mimen, zu sein; verunstaltete Überbleibsel zwar, aber doch Überbleibsel. Neuere Komödienschreiber haben sich ihrer auch sehr wohl zu bedienen gewußt, und besonders will man von Molièren wissen, daß er sich ungemein aus ihnen bereichert, und daß er, wenn man ihn zur Wiedererstattung dieses gelehrten Raubes zwingen könnte, der große komische Kopf vielleicht nicht mehr scheinen dürfte, für den er jetzt durchgängig gehalten wird. Es ist diese Beschuldigung nicht ganz ohne Grund; nur muß man nicht glauben, daß sie dem Manne, dem man sie macht, schimpflich sei. Ein komischer Dichter von Molières Gattung kann ohnmöglich alles aus seinem

2 f. Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758

Kopfe nehmen; andere Dichter können es weit eher, auch vielleicht andere komische Dichter, deren Personen man es aber auch ansiehet, daß sie alle in einem Gehirne erzeugt worden. Und was bekümmert sich endlich das Publikum darum, wo ein Molière den Stoff, es zu belustigen, hernimmt? Wenn das stehlen heißt, sagt das Publikum, so wollten wir wohl alle komischen Dichter höflich ersucht haben, — gleichfalls zu stehlen.

Dieses nun und die Betrachtung, daß wir Deutsche ohne Widerrede unter allen gesitteten Völkern in dieser Art von Poesie die meisten Hilfsmittel bedürfen, haben mich bewogen, die besten Entwürfe ungedruckter italienischer Lustspiele zu sammeln und gleichsam ein Magazin für unsere komische Dichter anzulegen, aus welchem sie sich sicherer und zugleich unschuldiger versorgen können als aus ganzen gedruckten Stücken, die leicht selbst in einer Übersetzung auf unserer Bühne erscheinen und sie also der Gefahr, verglichen zu werden, aussetzen möchten.

Ich werde mich zwar bloß auf das italienische Theater zu Paris einschränken müssen; doch da auf diesem soviel berühmte Schauspieler ohne Zweifel den ganzen Reichtum aller italienischen Bühnen zusammengebracht und ausgeleget haben, so wird meine Sammlung dadurch zwar leichter, aber hoffentlich nicht unvollständiger werden. Ich muß noch erinnern, daß die wenigsten dieser Entwürfe alt sein werden — ich komme zu spät; die alten sind schon verbraucht —, auch daß nicht alle Entwürfe in italienischer Sprache gespielter, sondern nur in dem italienischen Geschmacke abgefaßter Komödien sein werden. Dieses letztere zwar hätte ich kaum erinnern dürfen; denn wem ist es unbekannt, daß sich die italienischen Schauspieler in Paris gleichsam nationalisieret haben und ebensowohl in der französischen als in ihrer eignen Sprache spielen? Genug, daß es Entwürfe von lauter ungedruckten Stücken sein werden, welche den oben angezeigten Nutzen für unsere theatralischen Dichter haben können.

Die Entwürfe selbst sind teils zu Paris auf einzeln Blättern den Zuschauern zur Nachricht gedruckt worden, teils hat man sie periodischen Schriften, und besonders dem bekannten „Merkur", einverleibet. Ein neues Werk aber, welches im Jahr 1756 unter dem Titel: Histoire des théâtres de Paris etc., in sieben nicht

37. Histoire des théâtres de Paris etc., Geschichte der Pariser Theater u. s. w.

kleinen Duodezbänden zu Paris herausgekommen, hat seinen vornehmsten Wert von diesen gesammelten Entwürfen erhalten.

Nachdem ich also auch meine Quellen angezeigt, will ich nun die Entwürfe selbst vorlegen und sie soviel als möglich unter die verschiednen Verfasser zusammenbringen. Der erste von diesen Verfassern sei der ältere Riccoboni.*) Ihm mögen die übrigen, doch ohne alle Ordnung der Zeit, wie sie mir vorkommen, folgen.

1) Le joueur, in drei Aufzügen. Nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 6. Dezember 1718 zum erstenmale aufgeführt.

Der Beifall, welchen dieses Stück erhielt, war ein hinlänglicher Beweis, daß dieser Charakter, welchen Regnard bereits so glücklich auf das Theater gebracht hatte, auch noch von einer andern Seite mit nicht geringerm Glücke vorgestellt werden können. Der neue Spieler war in allen seinen Handlungen Spieler, und der Zuschauer erkannte ihn durchgängig darin. Sein Bedienter war der einzige, dem die herrschende Leidenschaft seines Herrn für das Spiel bekannt war; seine Gebieterin selbst wußte von dieser seiner Schwachheit nichts, sie bildete sich vielmehr ein, daß er sein einziges Vergnügen an der Weltweisheit und an den schönen Wissenschaften habe, und daß er es nur aus Bescheidenheit und Wohlanstand nicht eingestehen wolle. Dahin deutete sie denn auch alle Handlungen, die etwa seine wahre Meinung hätten verraten können. Die Verwicklung des Stücks war einfach und voller Handlung, deren Feuer sich bis an das Ende vermehrte. Die Fabel war folgende:

In dem ersten Aufzuge ist der Spieler auf dem Punkte, sich zu verheiraten, und der Oheim seiner Braut kömmt mit dem Notarius, ihn den Heiratskontrakt unterzeichnen zu lassen. Der Notarius verlangt seine Bezahlung von ihm; da er aber alles die vorhergehende Nacht verloren hat, so weiß er ihn in der Geschwindigkeit nicht besser loszuwerden, als daß er ihm eine goldene Tabatière verspricht und ihn also sehr zufrieden fortschickt. Kaum ist der Notarius weg, so kömmt ein Schuldner, der ihn um fünfundzwanzig Pistolen mahnet, die er ihm ehedem geliehen. Eine

*) Von seinem Leben sehe man das Zweite Stück der „Theatralischen Bibliothek“ [oben] S. 251, und 288 in der Note.

8. Le joueur, Der Spieler. — 33. Schuldner, Gläubiger. Vgl. II, S. 14, Z. 16.

neue Verwirrung und neue Komplimente; doch der Schuldner bleibt hartnäckig und läßt sich nicht abweisen; was ist also zu thun? Der Spieler giebt ihm seinen Heiratskontrakt zum Unterpfande und verspricht ihm, daß er ihn vor allen andern von der Mitgift bezahlen wolle. Kurz darauf meldet man seine Gebieterin bei ihm an, und weil er von ihr für keinen Spieler angesehen sein will, so steckt er geschwind ein Spiel Karten, welches auf dem Tische lieget, zu sich in die Tasche. Indem er aber das Schnupftuch herauszieht, reißt er zum Unglücke einen Teil derselben mit heraus, welche seiner Gebieterin vor die Füße fallen, die doch im geringsten keine üble Auslegung davon macht, sondern ihn mit dem Gebrauche, den Gelehrte gemeiniglich von den Karten machen, auf eine verbindliche Weise entschuldiget. Und für einen Gelehrten hält sie ihn in allem Ernste.

In dem zweiten Aufzuge giebt er seiner Gebieterin ein Festin, und eben als der Ball seinen Anfang nehmen soll, kömmt ein Seeoffizier von seinen Freunden dazu. Dieser Mensch hat ganz und gar keinen Geschmack am Tanzen und beredet den Spieler unvermerkt, in ein Seitenzimmer mit ihm zu gehen, um eine Viertelstunde mit einander da zu doppeln. Unser Spieler, der jetzt ziemlich bei Gelde ist und das Spiel weit mehr als seine Gebieterin liebt, bittet sie, den Ball unterdessen immer zu eröffnen, mit der Versicherung, daß er den Augenblick bei ihr sein wolle. Er hält ihr auch wirklich Wort, kömmt aber in einer solchen Verwirrung und mit so wilden Augen wieder zurück, daß man leicht erraten kann, er müsse alles verloren haben. Seine Gebieterin, die nichts weniger als die wahre Ursache seiner Verwirrung und Unruhe vermutet, zwingt ihn, in diesem peinlichen Zustande eine Menuett mit ihr zu tanzen. Er weigert sich vergebens; sie führt ihm zur Ursache an, daß ihm das Tanzen am allerersten den philosophischen Streit wieder aus dem Kopf bringen werde, den er ohne Zweifel eben jetzt mit seinem Freunde, dem Seeoffizier, gehabt habe. Der Spieler, um die wahre Ursache seiner Verwirrung zu verbergen, giebt seiner Gebieterin also die Hand; da aber seine Zerstreuung gar zu stark ist, so unterbricht er nicht selten den Tanz und ist bloß mit seinem Verluste beschäftiget. Bald sagt er seinem Bedienten, dem Harlekin, etwas ins Ohr, welches denn

20. doppeln, ursprünglich: mit Würfeln spielen; dann von jedem Hasardspiel.

nicht selten Verwünschungen seiner selbst sind; bald sucht er überall in seinen Taschen, ob er gar nichts übrig behalten, und endlich überläßt er sich dem Unglücke, das ihm zugestoßen, so sehr, daß er zum Schlusse der Menuett ganz allein auf dem vordersten Teile des Theaters tanzet, indem seine Gebieterin ganz hinten gleichfalls allein tanzet, welches zu einem sehr lächerlichen Theaterspiele wird. Kaum aber hat sich der Spieler aus dieser Verwirrung herausgerissen, als er in eine andere verfällt. Harlekin, den er vor seinem Verluste zu dem Trakteur geschickt hatte, um ein großes Abendessen nach dem Balle zu bestellen, bringt ihm die traurige Nachricht, daß der verdammte Trakteur eher durchaus nichts hergeben will, bis seine alten Rechnungen bezahlt wären; alles, was er habe ausrichten können, wäre dieses, daß er den Trakteur mit hergebracht, um selbst mit ihm zu sprechen. Der Trakteur kömmt; der Herr und der Bediente bitten ihn leise und thun ihm alle möglichen Versprechungen: er bleibt unerbittlich. Seine Gebieterin wird unterdessen ungeduldig, siehet nach ihrer Uhr und findet, daß sie stehen geblieben ist; sie giebt sie dem Spieler, um von ihm zu erfahren, ob sie wirklich nicht gehe. Der Spieler nimmt sie und wendet sich wieder zu dem Trakteur, um ihn womöglich noch zu bewegen; dieser aber, als er die Uhr sieht, fragt ihn geschwind, ob er sie ihm zum Unterpfande geben wolle. Der Spieler hält diesen Einfall für eine Eingebung und sieht sich auf einmal aus seiner Verwirrung. Er giebt ihm die Uhr sogleich, wendet sich zu seiner Gebieterin und sagt ihr, daß ihre Uhr wirklich stehen geblieben sei; wenn sie es aber für gut befände, so wolle er sie diesem Manne (indem er auf den Trakteur zeiget) mitgeben, welcher ohne Zweifel der geschickteste Uhrmacher in dem ganzen Reiche sei. Das junge Frauenzimmer ist es zufrieden, und der Spieler läßt die Uhr dem Trakteur mit den Worten, daß er sie morgen früh nur wiederbringen und seine Bezahlung sogleich dafür erhalten solle.

In dem ersten Auftritte des dritten Aufzuges sieht man den Spieler voller Verzweiflung; nachdem er sich so lange zwingen müssen und sich nun allein befindet, fängt er sein übles Glück nach aller Bequemlichkeit an zu verwünschen und zu verfluchen. Harlekin als ein redlicher Diener nimmt sich die Freiheit, ihm wegen seiner

9. Trakteur, Speisewirt.

Aufführung Vorstellungen zu machen; allein er fällt ihm sogleich ins Wort und versichert auf das teuerste, daß er nunmehr fest beschlossen habe, niemals wieder zu spielen; nach diesem Entschlusse fühle er sich auch wieder in der vollkommensten Ruhe. In eben dem Augenblicke aber verraten seine Gebärden und seine Augen eine innere Verzweiflung, die seinem Vorgeben widerspricht. Unterdessen nimmt er sich doch vor, um die müßige Zeit, die er sonst auf das Spiel verwandt, anderwärts anzuwenden, sich auf die Poesie zu legen. Nachdem er die verschiedenen Gattungen derselben erwogen, so wählt er die dramatisch-komische, weil ihm sowohl die Vorteile als das Vergnügen in die Augen stechen, die ein Verfasser notwendig genießen müsse, dessen Werke öffentlich aufgeführet werden und den Beifall des Publikums erhalten. Um seinen Geist nun immer darauf vorzubereiten, so befiehlt er dem Harlekin, ihm ein poetisches Werk zu holen. Harlekin bringt ihm eines, welches den Titel führt: „Der Spieler, ein Lustspiel des Herrn Regnard." Kaum aber hat Lelio, so heißt unser Spieler, die Augen auf diesen Titel fallen lassen, als er es zornig wegwirft und die Unverschämtheit der Schriftsteller verwünscht, die sich einen so wackern Mann, als ein Spieler sei, auf die Bühne zu bringen unterstehen dürfen. In eben dem Augenblicke kömmt der Bruder seiner Gebieterin zu ihm und fragt, ob er ihm nicht die Zahlung eines Wechselbriefes von viertausend Livres vorstrecken könne. Lelio bekömmt die Gedanken, daß er sich mit diesem Wechselbriefe vielleicht um soviel eher wieder helfen könne, da sich eben neue Spieler bei ihm eingefunden haben; er macht sich also kein Bedenken, dem Mario, dem Bruder seiner Braut, zu versprechen, daß er es mit Vergnügen thun wolle, und indem er den Wechsel vor sich hat, läßt er sich auch sogleich in das Spiel ein. Der Gläubiger, der in dem ersten Aufzuge vorgekommen, und dem er seinen Heiratskontrakt zum Unterpfande gegeben, kömmt zu dem Mädchen der Flaminia und fragt sie, ob ihre Gebieterin wirklich den Lelio heirate. Er läßt sich übrigens nicht lange bitten, ihr zu sagen, daß ihm Lelio zur Versicherung einer beträchtlichen Summe den Heiratskontrakt eingehändiget habe. Violette giebt sogleich ihrer Gebieterin davon Nachricht; diese aber, die noch immer für den Lelio eingenommen ist, will es nicht glauben und kömmt auch eher nicht aus ihrem Irrtume, als bis sich der Trakteur wieder einstellt, sich entdeckt, ihr die Geschichte des Lelio erzählt und ihn

für den entschlossensten Spieler erklärt. Endlich wird sie völlig davon überzeugt, als sie zwei Spieler aus dem Hause des Lelio kommen sieht, die das Silberzeug und die Stoffe, welche sie ihrem Bräutigam geschenkt, mit sich wegtragen. Sie entschließt sich, den Trakteur zu bezahlen, um ihre Uhr wieder zu haben, und verspricht den beiden Spielern, das Silberzeug und die Stoffe einzulösen. Lelio kömmt dazu, voller Verzweiflung wegen seines neuen Unglücks, und findet sich zwischen seiner Gebieterin, dem Oheim und dem Mario, den er um den Wechsel so schändlich gebracht hat. Jeder nimmt von ihm auf die empfindlichste Art, so wie es sein unordentliches Leben verdienet, Abschied, und er bleibt stumm und ohne Verantwortung da stehen. Zu seinem Glücke kömmt noch ein Freund dazu, der ihn aus dieser Verwirrung reißt; er sei, sagt dieser Freund, im Begriffe, sich einzuschiffen und nach Peru zu gehen, und komme also, von ihm Abschied zu nehmen. Lelio antwortet ihm kein Wort, sondern holet seinen Degen, seinen Mantel und seinen Hut und bietet sich ihm zum Reisegefährten an. Der Freund ist es sehr wohl zufrieden; sie gehen also mit einander ab, nachdem Lelio vorher von dem Harlekin, dem er das wenige, das ihm noch übrig geblieben, läßt, Abschied genommen und ihn gebeten, seine Gläubiger zu versichern, daß er sie in Peru nicht vergessen wolle.

2) L'Italien francisé, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 30. Junius 1717 zum erstenmale aufgeführet.

Personen: Pantalon. Lelio, dessen Sohn. Harlekin, Bedienter des Lelio. Der Doktor. Silvia, die Tochter des Doktors. Flaminia, des Doktors Nichte. Scapin, der Flaminia Bedienter. Ein zweiter Bedienter der Flaminia, in ein Frauenzimmer verkleidet. Mario und dessen Bedienter Scaramouche. Die Scene ist in Mailand, vor und in dem Hause des Pantalon.

Lelio, ein junger Reicher von Adel, hatte zu Mailand Gelegenheit gehabt, mit Franzosen öfters umzugehen, und dadurch an allen französischen Manieren einen außerordentlichen Geschmack bekommen. Diese Neigung ist mit der Zeit so stark geworden, daß das, was anfangs nur ein leichtes Vergnügen war, zu einer

23. L'Italien francisé, Der zum Franzosen gewordene Italiener.

herrschenden Leidenschaft angewachsen. Er hat keine andre Ergötzung in der Welt, als daß er dieser galanten Nation nachzuahmen sucht, deren beständiger Anbeter er ist; er schätzet alles, was sich nicht aus Frankreich herschreibt, für gering und verachtet ohne Unterschied, was Italien Schönes und Vortreffliches aufzuweisen hat.

Pantalon, des Lelio Vater, ist gesonnen, ihn zu verheiraten, und bestimmt ihm ein junges sehr schönes Frauenzimmer von gutem Stande, Namens Silvia, zur Gemahlin; weil er aber wider die Italienerinnen eingenommen ist und glaubt, daß sie voller Fehler und an Annehmlichkeit mit den französischen Damen gar nicht zu vergleichen wären, so will er von dieser Heirat durchaus nichts hören, bloß aus der Ursache, weil Silvia keine Französin ist.

Eben da dieses vorgehet, kömmt Flaminia bei ihrem Oheim, dem Doktor, zu Mailand an und erfährt die wenige Achtung, welche Lelio gegen das italienische Frauenzimmer hat, und wie sehr er hingegen für das französische eingenommen sei. Sie findet sich ungemein dadurch beleidiget, und in der Absicht, die Sache ihres Geschlechts und ihres Vaterlands zu verteidigen, läßt sie sich dem Lelio unter dem Namen einer Französin, die sich einige Zeit bei dem Doktor aufhalten werde, vorstellen. Dieses giebt dem Lelio, der sich sogleich in sie verliebt, Gelegenheit, seine übertriebene Achtung der Französinnen durch neue Entzückungen an den Tag zu legen und ihre Vorzüge vor den Italienerinnen unendlich zu erheben. Da Harlekin, der schon seit langer Zeit Vioretten liebt, seinen Herrn alle Augenblicke von französischen Damen reden und sie so außerordentlich loben höret, so fängt es ihm an zu gereuen, daß er diesem Mädchen sein Wort gegeben, und entschließt sich so wie sein Herr gleichfalls keine andere als eine Französin zu heiraten. Violette, die über diese Untreue in Verzweiflung gerät, ersucht die Flaminia um ihren Beistand, die sogleich einen von ihren Bedienten als ein Frauenzimmer verkleiden läßt und ihn mit zu dem Lelio nimmt, wo Harlekin, der ihn für eine Französin hält, tausend Ausschweifungen mit ihm begeht. Und dieser doppelte Betrug ist der Inhalt dieser Komödie, deren Verwickelung und Auflösung darin besteht, und die sich endlich mit der Verheiratung der Flaminia und des Lelio endet.

3) Il marito vitioso, in fünf Aufzügen, nach dem italienischen Entwurfe des ältern Riccoboni den 29. Junius 1716 zum erstenmale aufgeführt.

Personen: Pantalon, ein venetianischer Kaufmann, der sich zu Neapolis niedergelassen, Vater der Flaminia, des Mario und des Silvio. Harlekin und Violette, Bediente des Pantalon. Lelio, Liebhaber der Flaminia. Der Doktor. Scaramouche. Scapin.

Das Stück ist den Sitten von Venedig gemäß abgefaßt, und die Scene liegt in und vor dem Hause des Pantalon.

Pantalon, ein venetianischer Kaufmann, der sich zu Neapolis niedergelassen, überläßt sich dem Trunke und gerät unter liederliche Leute, die ihn zu einem vollkommenen Trunkenbolde machen. Er versagt seine Tochter Flaminia dem Lelio, der sie heftig liebt, weil er ihn nicht für reich genug hält. Von den zwei Söhnen, welche er hat, Namens Mario und Silvio, nimmt sich der eine der Handlung sehr eifrig an, und der andre will durchaus reisen, wozu aber der Vater seine Einwilligung zu geben sich weigert.

Das liederliche Leben des Pantalons macht, daß er seine Angelegenheiten gänzlich vernachlässiget, und in der Trunkenheit hat er den Doktor und den Scaramouche beleidiget, die sich deswegen zu rächen suchen. Harlekin liebt Violetten, welche ebenso wie er bei dem Pantalon in Diensten ist; er wird aber von ihr abgewiesen, weil sie den Scapin liebt. Gleichwohl verführt ihn die Liebe, die er zu ihr trägt, daß er ihr seinen Herrn zu bestehlen verspricht, weil er sich Hoffnung macht, nach geschehenem Diebstahle mit ihr davon zu fliehen und sie zu heiraten. Scapin macht sich die Trunkenheit des Pantalon zu nutze und schiebt ihm anstatt einer Quittung, die er unterschreiben soll, eine Handschrift unter, in welcher er zu der Verbindung des Lelio mit der Flaminia seine Einwilligung giebt. Als der Alte wieder nüchtern wird und gleichwohl seine Unterschrift nicht leugnen kann, gerät er in außerordentliches Erstaunen darüber. Der Doktor, dem Pantalon schuldig ist, um sich wegen des von ihm angethanen Schimpfes zu rächen, läßt alle Waren aus seinem Lager wegnehmen. Den Augenblick darauf bringt man ihm den Mario geführt, den Scaramouche in einem Zweikampfe verwundet hat, um die ihm gleichfalls von dem Vater erwiesene Beleidigung an dem Sohne zu rächen.

1. Il marito vitioso, Der lasterhafte Ehemann.

Sein zweiter Sohn Silvio nimmt ihm, als er schläft, den besten Teil seiner Kasse und flieht damit fort, die Welt zu durchstreichen. Und damit das Unglück endlich vollkommen werde, stiehlt ihm auch Harlekin, den er allezeit für einen sehr getreuen Diener gehalten, auf Anstiften der Violette eine sehr beträchtliche Summe und giebt sie diesem Mädchen, die ihn aber zum besten hat und mit dem Scapin davongeht. Pantalon erkennt nunmehr, daß sein liederliches Leben die Quelle aller dieser Unglücksfälle ist, versichert, vom Trinken gänzlich abzulassen, und endiget das Stück durch die Einwilligung, die er zu der Heirat der Flaminia mit dem Lelio erteilet.

4) L'imposteur malgré lui, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 4. Julius 1714 zum erstenmale aufgeführt.

Personen: Lelio Lindori, ein edler Genueser. Harlekin, dessen Bedienter. Capandro Ardenti, ein Alter. Flaminia, dessen Tochter. Marino, dessen Sohn. Silvia, Schwester des Lelio. Scaramouche, Liebhaber der Flaminia.

Die Scene ist zu Mailand, und dieser Entwurf selbst ist eigentlich aus einem spanischen Lustspiele des Moreto gezogen.

Lelio hatte in Genua, seinem Vaterlande, einen unbekannten Kavalier in einer vertrauten Unterredung mit seiner Schwester Silvia betroffen, sich mit ihm geschlagen und ihn verwundet. Weil er die Folgen dieses Zweikampfs fürchtet, welcher seinen Feinden Gelegenheit giebt, ihn in einen schlimmen Handel zu verwickeln, so flieht er nach Mailand. Als er in dieser Stadt ist, wird er in die Flaminia verliebt, von deren Familie er nichts weiß, und die er auch nicht anders als auf Spaziergängen sehen kann. Unterdessen (und hier fängt sich die Komödie an) trifft Scaramouche, ein vertrauter Freund eines alten Bürgers von Mailand, des Capandro Ardenti, dessen Tochter, die eben gedachte Flaminia, er heiraten soll, den Lelio an. Er wird durch die große Gleichheit, die er an ihm mit einem Porträt des Mario, des Sohnes des Capandro, findet, betrogen und nimmt ihn für eben diesen Mario, den man alle Augenblicke von Lissabon erwartet, wo er sich seit einigen Jahren aufgehalten. Lelio versichert den Scaramouche, daß er sich irre, und bemüht sich vergebens,

12. L'imposteur malgré lui, Der Betrüger wider Willen.

ihn aus seinem Irrtum zu bringen. Dieser besteht darauf, daß er notwendig Mario sein müsse, und überredet es auch dem alten Capandro, der sich durch die nämliche Ähnlichkeit hintergehen läßt und ihn zwingen will, sein Sohn zu sein und seine Wohnung bei ihm zu nehmen.

Harlekin, des Lelio Bedienter, ist voller Unwille, daß sich sein Herr diesen Irrtum nicht zu nutze machen will, der ihm um soviel nützlicher sein könnte, da ihnen das Geld zu mangeln anfängt, weil sie allzu plötzlich abgereiset und die erwarteten Wechselbriefe außen blieben. Er entschließt sich also, die Weigerung seines Herrn durch eine in der Geschwindigkeit ersonnene Fabel wieder gut zu machen. Er erzählt dem Scaramouche und dem Capandro, daß sein Herr durch eine sehr gefährliche Krankheit das Gedächtnis gänzlich verloren habe, so daß man ihm alles, was er vorher gewußt, wieder von neuem beibringen müsse. Und gleich diejenigen Dinge, die ihm vorher am geläufigsten gewesen, würden ihm jetzt am schwersten zu behalten, zum Exempel sein eigener Name und der Name seiner Familie. Dabei habe er sich denn in den Kopf gesetzt, daß er nicht Mario Ardenti, sondern ein gewisser Lelio Lindori sei, der Genua wegen eines gehabten Zweikampfs verlassen habe. Übrigens spreche er von allen Dingen sehr vernünftig, daß man leicht mit ihm betrogen werden könne, wenn man nicht die wahren Umstände wisse. Capandro und Scaramouche glauben diese Fabel, und je mehr Mühe sich Lelio also giebt, sie aus dem Irrtum zu bringen, desto hartnäckiger bestehen sie darauf, daß er Mario sei.

Endlich sieht sich Lelio gezwungen, nachzugeben, zwar nicht sowohl wegen des Mangels, in welchem er sich befindet, sondern vielmehr aus Gefälligkeit gegen den Alten, dessen Irrtum ihn zum Mitleiden bewegt, und den er sonst zur Verzweiflung zu bringen besorgen muß. Es folgt ihm also in sein Haus aus bloßer Höflichkeit; als er aber sieht, daß Flaminia des Alten Tochter ist, so verführet ihn die Liebe, in die Erdichtung des Harlekins mit einzustimmen. Da es ihm sehr schwer wird, seine Leidenschaft zu verbergen, so spielt er nicht sowohl die Rolle eines Bruders als vielmehr eines Verliebten mit der Flaminia. Er widersetzt sich ihrer Verheiratung mit dem Scaramouche und verlangt sie für sich selbst. Die Ausschweifungen, zu welchen ihn seine Liebe bringt, werden auf die Rechnung seines verlornen Ge=

dächtnisses geschrieben. Harlekin weiß sich dieser Erdichtung auch so wohl zu bedienen, daß nicht allein Capandro aus seinem Irrtum nicht kömmt, sondern auch Flaminia selbst nicht weiß, was sie glauben, und ob sie ihn für ihren Bruder oder für ihren Liebhaber halten soll.

Unterdessen kömmt Mario, welches eben der Kavalier ist, mit welchem sich Lelio geschlagen, nach Mailand, stellt sich seinem Vater vor, wird aber nicht erkannt und als ein Betrieger abgewiesen. Auf der andern Seite getraut sich auch Silvia nach ihrem Abenteuer nicht länger in Genua zu bleiben, und da sie erfährt, daß ihr Geliebter nach Mailand gereiset ist, so kömmt sie, ihn daselbst aufzusuchen, und erhält ihren Aufenthalt bei der Flaminia, bei welcher sie Nachricht von ihrem Geliebten einzuziehen hoffet. — Dieses ist nun der ganze Knoten dieses Lustspiels, welches sich endlich mit einer doppelten Heirat zwischen dem Lelio und der Flaminia, und dem Mario und der Silvia beschließt.

5) La métempsycose d'Arlequin, in einem Aufzuge. Nach dem Entwurf des ältern Riccoboni zum erstenmale aufgeführt den 19. Jänner 1718.

Flaminia will durchaus den Mario nicht heiraten, den ihr ihr Vater Pantalon vorschlägt, weil ihr, wie sie sagt, das Andenken des Adonis, dessen Geschichte sie gelesen, viel zu kostbar sei, als daß sie einen andern lieben sollte. Sie fügt hinzu, ob Adonis gleich tot sei, so zweifle sie doch im geringsten nicht, daß seine Seele nach der Lehre des Pythagoras, von der sie völlig überzeugt ist, nicht in einen andern Körper übergegangen sein sollte, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach in den Körper eines Jägers, weil er an der Jagd ehedem soviel Vergnügen gefunden. Nach dem Exempel dieses ihres Liebhabers wolle sie sich auch gänzlich der Jagd widmen, um endlich einmal den liebenswürdigen Jäger, in welchen die Seele des Adonis gefahren, zu finden und ihn zu ihrem Gemahle zu machen. Pantalon ist hierüber in ebenso großer Verzweiflung als Mario, der die Flaminia auf das zärtlichste liebt, und beide suchen bei dem Scapin Rat und Hilfe, der sich die Unwissenheit des Harlekins zu nutze macht und ihn ohne Mühe überredet, daß die Seele des Adonis in seinen Körper gefahren sei. Er stellt ihn also der Flaminia in der Verkleidung

17. La métempsycose d'Arlequin, Harlekins Seelenwanderung.

eines Jägers vor und glaubet zuversichtlich, daß sein häßliches Gesicht sie von ihrer seltsamen Grille abbringen werde. Doch weit gefehlt, daß dieser Betrug diese Wirkung haben sollte, so unterhält er vielmehr die Flaminia in ihrem Wahne, und sie beschließt, den Harlekin seiner Häßlichkeit ungeachtet zu lieben, weil sie es aufrichtig glaubt, daß die Seele des Adonis in diesen Jäger gefahren sei. Doch endlich nimmt Scapin auch daher Gelegenheit, sich der Grillen der Flaminia und der Leichtgläubigkeit des Harlekins noch weiter zu bedienen, und versichert, daß Mars auf die inständige Bitte des Mario den Harlekin verwandelt habe; daß dieser Gott die Verheiratung der Flaminia mit dem Mario durchaus verlange, dabei aber verspreche, daß die Seele des Adonis in den Körper des ersten Kindes, welches aus dieser Heirat entspringen werde, fahren solle. Flaminia heiratet also den Mario. Das Theater öffnet sich, es erscheinen Bauern und Bäuerinnen, welche die Verwandlungen des Narcissus, des Hyacinthus, der Daphne und Clytia vorstellen, und das Stück wird mit Singen und Tanzen beschlossen.

6) Le père partial, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 29. Mai 1718 zum erstenmale aufgeführt.

Lelio, ein Edelmann von Ferrara, hatte sich nach dem Tode seiner Frau zu Venedig niedergelassen und seinen Sohn und seine Tochter, Mario und Flaminia, mit dahin gebracht. Die letzte ist der einzige Gegenstand seiner väterlichen Zuneigung; er hat seine Augen nur für sie, und in allen Stücken ist er ihren Wünschen zuvorzukommen bemüht. Der Sohn hingegen ist der Gegenstand seiner Gleichgültigkeit, ja gar seines Unwillens; er kann ihn nicht ausstehen. Das Vorurteil, welches er noch überdieses für die Sitten Frankreichs hat, wo er sich einige Zeit aufgehalten, wird gleichfalls ein Anlaß zur Uneinigkeit zwischen ihm und seinem Sohne. Denn weil dieser bloß die italienischen Sitten kennet, so ist er oft ganz anderer Meinung als sein Vater; da ihn hingegen Flaminia, welche ihre Rechnung bei der französischen Freiheit findet, in der Meinung bestärkt, daß dieses die einzige wahre und gute Lebensart sei. Durch diese List hat sie die völlige Freiheit erhalten, die Bälle, Schauspiele und Spaziergänge

19. Le père partial, Der parteiische Vater. Vgl. oben S. 252, Z. 26.

zu besuchen, und ist also von der Einsamkeit, in welcher das Frauenzimmer sonst gemeiniglich in Italien lebt, weit entfernt.

Ein junger Mensch, Namens Silvio, der in französischen Diensten stehet und nach Bologna gehet, um seinen Oheim da zu besuchen, den er lange nicht gesehen, siehet auf seiner Durchreise durch Venedig die Flaminia auf einem Balle; ihr Witz, ihre Manieren bezaubern ihn, und er wird auf das heftigste in sie verliebt. Er hatte nicht erfahren können, wer sie sei; denn da sie Französisch sprechen konnte und dieser Kavalier der Gesellschaft als ein Franzose vorgestellet war, so hatte sie sich, um desto mehr verborgen zu bleiben, dieser Sprache bedienet. Unterdessen war er doch so glücklich gewesen, ihre Wohnung zu entdecken, und suchte seit dem Tage alle mögliche Gelegenheit, sie wiederzusehen, als er einst von ohngefähr die Violette, das Mädchen der Flaminia, die auf dem Balle um sie gewesen war, antraf. Er macht sich diesen glücklichen Augenblick zu nutze, erkundiget sich nach ihrer Gebieterin und bemerkt mit unendlichem Vergnügen, daß sie seiner Begierde, sie wiederzusehen, und selbst seiner Liebe nichts weniger als zuwider ist. Allein Mario, der diesen Kavalier so oft um sein Haus hatte schleichen sehen, kömmt in eben dem Augenblicke mit dem Harlekin, seinem Bedienten, dazu und bezeigt seinen Unwillen gegen die Violette und den Silvio so laut, daß Lelio aus dem Hause herauskömmt, um die Ursache dieses Lärms zu erfahren. Violette entschuldiget sich, und Silvio weiß seine Sachen so gut zu machen, daß Lelio, als er von ihm erfährt, daß er ein Franzose sei, seinem Sohne Verweise giebt und dem jungen Fremden zugleich ungemein viel Höflichkeiten erweiset, ja sich sogar erbietet, ihn seiner Tochter vorzustellen, ob sie sich gleich noch vor ihrem Nachttisch befände. Silvio, der eine solche Gunst nie hätte hoffen dürfen, nimmt das Anerbieten an. Mario will sich dagegen setzen, Lelio aber, den seine Verwegenheit erzürnt, jagt ihn von sich und verbietet ihm, den Fuß wieder in sein Haus zu setzen. Der vermeintliche Franzose hat also das Vergnügen, seine geliebte Flaminia zu sehen und sich an ihrem Nachttische zu befinden; allein sein Glück wird durch die Ankunft des Pantalon, welches der Schwager des Lelio und der Oheim der Flaminia ist, unterbrochen. Dieser Mann, ein Italiener von altem Schlage, hatte von seinem Neffen Mario erfahren, was bei dessen Vater eben jetzt vorgegangen, und kömmt also sogleich, sich näher dar-

nach zu erkundigen, und weil er es selbst sieht, daß man ihm keine Unwahrheit gesagt, so wird er gegen seinen Schwager ungemein aufgebracht. Silvio will sich wegbegeben, und die listige Flaminia, die sich fürchtet, ihr Vater möchte endlich dem Pantalon recht geben, läßt ein paar erpreßte Thränen fallen und sagt zu ihrem Vater, damit sie ihm den Verdruß, den er täglich mit ihrem Oheim und ihrem Bruder ihretwegen habe, ersparen möge, so sei sie entschlossen, sich ins Kloster zu begeben, und bitte um seine Einwilligung dazu. Lelio wird durch die Thränen seiner Tochter erweicht und sagt seinem Schwager, daß er allein Herr in seinem Hause sein wolle; und ihm dieses zu beweisen, wolle er nicht allein, daß der fremde Kavalier seine Tochter besuchen, sondern sogar zu ihm in das Haus ziehen solle, und wem dieses nicht anstehe, der dürfte nur von ihm wegbleiben. Dieses Kompliment setzet den Pantalon und Mario in die größte Verwirrung; das hieß nach ihrer Meinung, den Wolf in die Horden lassen. Sie mußten also auf ein Mittel wider dieses Übel bedacht sein, allein ihr aufgebrachtes Gemüt verhinderte sie, auf ein gutes zu fallen. Sie beschlossen unter sich, Harlekin solle bei dem Lelio um Verzeihung bitten, damit er ihn wieder in sein Haus aufnehme und Harlekin auf alle Handlungen und Reden des jungen Franzosen und der Flaminia acht haben könne; allein sie hatten nicht vorher gesehen, daß die zwei Verliebten Französisch mit einander sprechen würden und Harlekin also ebensowenig ausrichten könnte, als ob er bei ihrem Umgange ganz und gar nicht zugegen wäre.

Unsre zwei Verliebte genossen das Vergnügen, sich zu lieben und es einander zu sagen, in Ruhe; sie hatten sich eine ewige Treue geschworen, als ein unvermuteter Zufall sie bald auf ewig getrennt hätte. Der Doktor, des Silvio Oheim, hatte vernommen, daß man seinen Neffen zu Venedig gesehen habe, und war also von Bologna dahin abgereiset. Weil er den Pantalon kannte, so wandte er sich zu allererst an ihn, um nähere Nachricht einzuziehen; doch da ihm dieser keine geben konnte, so hatte der Doktor beinahe die Hoffnung, seinen Vetter zu finden, aufgegeben, als ihm endlich ein bloßer Zufall, was er mit aller seiner Mühe nicht hatte erfahren können, entdeckte: er sahe nämlich den Silvio in das Haus des Lelio gehen und erkannte ihn. Er giebt sogleich seinem Freunde, dem Pantalon davon Nachricht und bittet

16. Horden, Hürden. Vgl. I, S. 249, 1, Z. 4. S. 252, 4, Z. 14.

ihn, ihm eine Unterredung mit dem Silvio zu verschaffen. Pantalon, der nichts eifriger wünscht, als diesen jungen Menschen von seiner Muhme zu entfernen, bewilliget ihm diese Bitte sehr gern; wie sehr aber erstaunte der Dokter, als er seinen Neffen bei Erblickung seiner in der größten Verlegenheit sahe! Der junge Mensch sahe, daß Lelio zugegen war und auf alle seine Handlungen acht hatte, und schloß bei sich, wenn er seinen Oheim erkennte, so würde man ihn für einen Betrüger halten und von seiner geliebten Flaminia trennen. Unterdessen drang der Oheim in ihn, er solle antworten, und bald hätte ihn sein Stillschweigen für schuldig erklärt, als ihn Scapin, sein Bedienter, aus dieser Verwirrung reißt. Er nimmt nämlich den Lelio beiseite und sagt ihm, daß dieser ehrliche Mann der Oheim des Silvio nicht sei, sich es aber zu sein einbilde; er sei über den Tod eines Neffen, der in französischen Diensten gestanden, ganz vom Verstande gekommen und hielte seitdem alle jungen Leute, welche Französisch sprächen, für diesen geliebten Neffen; weil nun Silvio bereits zu Bologna einmal dieser seiner Thorheit ausgesetzt gewesen, so komme seine Verwirrung nur daher, weil er sich seinen Verfolgungen aufs neue bloßgestellet sehen müßte. Lelio läßt sich dieses Märchen einreden und findet in der Physiognomie dieses ehrlichen Mannes wirklich etwas Wahnwitziges; endlich aber spricht dieser so gar vernünftig, daß er den Lelio überzeugt, man wolle ihn betrügen; er, der Doktor, sei wirklich der Oheim des Silvio und dieser junge Mensch ein Italiener und ganz und gar kein Franzose. Um sich noch mehr davon zu überzeugen, schlägt Pantalon vor, den Oheim mit dem Neffen allein zu lassen und ihresteils aus einem nahen Zimmer auf das Betragen zwischen ihnen acht zu haben. In diesen Fallstrick nun fiel Silvio nicht mehr wie billig. Lelio und sein Schwager überraschen ihn, indem er eben mit seinem Oheim Italienisch spricht, und machen ihn durch ihre Gegenwart ganz verwirrt. Flaminia, die diesen Betrug erfährt, erzürnt sich gleichfalls darüber; allein Silvio weiß sich so wohl zu entschuldigen und sagt ihr so viel zärtliche Dinge, daß sie ihm ohne viele Mühe vergiebt. Da aber gleichwohl die beiden Oheime und Harlekin dabei zugegen sind, so fällt Flaminia auf eine List. Sie sagt zum Silvio: ob sie gleich eine fremde Sprache redeten, so würden sie doch ihre Gebärden und ihr Ton verraten, wenn sie nicht verdrießliche Gebärden und einen erzürnten Ton annähmen,

um die Anwesenden dadurch zu hintergehen. Diese scheinen auch wirklich sehr vergnügt darüber zu sein, so erzürnte Gebärden zu sehen und einen so erbitterten Ton zu hören, eben da sich unsre zwei Verliebte eine ewige Liebe darin schwören und beide niemals eines andern zu sein sich wechselsweise versprechen. Doch Verliebte denken selten weiter als auf das Gegenwärtige, und so war es auch mit den unsrigen. Der Doktor drang in seinen Neffen, mit ihm abzureisen, und Flaminia sahe sich nunmehr auf dem Punkte, den Grafen Antonio wider Willen zu heiraten, dem sie ihr Vater bestimmt hatte. Sie mußten sich also noch einmal sehen, um einander aus der Verwirrung, in der sie sich beiderseits befanden, zu reißen. Es würde aber fast unmöglich gewesen sein, wenn der Witz der Flaminia ihr nicht eine neue List an die Hand gegeben hätte. Sie verlangt den Silvio noch einmal zu sehen, und unter dem Vorwande, ihm die Briefe wieder zuzustellen, die sie von ihm erhalten zu haben vorgiebt, händiget sie ihm einen ein, worin sie ihm alles vorschreibt, was er nunmehr thun müsse, und dieses zwar in Gegenwart ihres Vaters, ihres Oheims und des Oheims ihres Silvio. Der entzückte junge Mensch geht sogleich ab, um den Anschlag der Flaminia auszuführen, die sich ihresteils gleichfalls an den Ort begiebt, den sie dem Silvio beniemt hat. Bis hierher war jedermann zufrieden; allein es ändert sich nun gar bald. Harlekin, welcher die Flaminia auf Befehl des Lelio begleitet hatte, kömmt kurz darauf wieder und meldet ihm, daß sich seine Tochter habe entführen lassen, und zwar von dem vermeinten französischen Kavalier. Was für ein Donnerschlag für ihn, und was für Gedanken fallen ihm nicht zugleich wegen seiner Parteilichkeit bei! Er beweinet eben sein Unglück, als sein Schwager ihm zu melden kömmt, daß er auf dem Wege nach seinem Landgute seine Nichte mit ihrem Liebhaber in einer Gondel angetroffen und sie sogleich angehalten habe; den Entführer habe er auf der Stelle ins Gefängnis bringen lassen, die Nichte aber unterdessen in seinem Hause verschlossen, bis sie ein weiteres deswegen mit einander verabredet hätten. Lelio bezeiget seinem Schwager seine Dankbarkeit und gesteht ihm seine Ungerechtigkeit gegen seinen Sohn, der eben dazukömmt und von ihm mit aller ersinnlichen Zärtlichkeit empfangen wird. Er bittet für seine Schwester um Gnade; der erbitterte Lelio aber schlägt sie ihm ab und erklärt,

21 f. beniemt, benannt.

daß er sie durchaus auf Zeit ihres Lebens wolle einschließen lassen, weil es sonst, wie er sich ausdrückt, vielmehr eine Belohnung als eine Strafe für sie sein würde, wenn er sie ihren Liebhaber heiraten ließe.

Es ist etwas Außerordentliches, daß sich eine Komödie ohne Heirat und ohne Freude schließen sollte. Harlekin hält daher auch in dieser den Akteur, welcher abdanken will, auf und fragt ihn, ob die Komödie schon aus sei, und ob er nicht wisse, daß nach den Regeln des Aristoteles ein Lustspiel sich nicht wie ein Trauerspiel mit Traurigkeit und Moral enden müsse; wenigstens hätte der Verfasser den Entführer wieder auf das Theater bringen müssen, damit er oder zum mindesten sein Bedienter ihren verdienten Lohn erhalten könnten. In eben dem Augenblicke bringen die Sbirren den Scapin, des Silvio Bedienten, geführt, und Harlekin ergreift diese Gelegenheit, die Komödie lustig zu beschließen, fällt über den armen Scapin und über die Sbirren her, prügelt sie alle tüchtig herum und kömmt endlich wieder vor, dem Parterre zu sagen, daß sich nunmehr die Komödie nach den Regeln schließe.

7) L'Italien marié à Paris, in fünf Aufzügen, von dem ältern Riccoboni, zum erstenmale aufgeführt den 29. November 1729.

Es ist dieses das erste Stück, welches der ältere Riccoboni in Paris verfertigte. Anfangs wurde es nur in drei Aufzügen und in italienischer Sprache gespielet, und zwar bereits im Jahr 1716. Weil es aber vielen Beifall fand, so brachte es der Verfasser selbst ins Französische und erweiterte es zu fünf Aufzügen. De la Grange hat es hernach wieder in drei Aufzüge gebracht und in freie Verse übersetzt, nach welcher Übersetzung es auch den 15. Junius 1737 abermals gespielt und in ebendemselben Jahre gedruckt worden. Weil aber diese letztere Übersetzung von dem Originale, welches nie ganz bekannt geworden, in vielen Stücken abgeht, so verdient folgender Auszug aus diesem allhier eine Stelle.

Lelio öffnet die Scene mit Colombinen, dem Mädchen der Clarice. Diese letztere ist eine Tochter des Pantalons, und Lelio hat sie zu Paris geheiratet, wo sie von ihrer zartesten Kindheit an erzogen worden. Lelio, der zwar das Land, aber nicht seine Sitten verändert hat, verlangt, daß seine neue Gattin in Frankreich ebenso leben solle, als ob sie in Italien wäre. Claricen

18. L'Italien marié à Paris, Der zu Paris verheiratete Italiener. Vgl. oben S. 252, Z. 27.

will diese Art von Sklaverei, der sie nicht gewohn ist, gar wenig gefallen, und Lelio verlangt durchaus, daß sie der süßen Freiheit, in deren Besitz das schöne Geschlecht bei uns ist, entsagen soll. Er macht eine sehr satirische Abschilderung gegen die Colombine davon und giebt ihr zum Schlusse eine Liste von allen denjenigen Personen, die er nach seiner neuen Einrichtung aus seinem Hause verbannet wissen will. Singemeister, Tanzmeister, Klaviermeister und besonders Putzmacherinnen und Modenhändlerinnen, alle diese sollen nun und nimmermehr zu Claricen gelassen werden. Vergebens bittet ihn Colombine um Gnade, vergebens macht sie ihm wegen dieses und jenen Artikels Schwierigkeiten: dem Eifersüchtigen scheinet alles verdächtig, der damit noch nicht einmal zufrieden ist, daß er seiner Gattin diese kleinen Ergötzlichkeiten entziehet, sondern ihr gar ihr Zimmer zu einem undurchdringlichen Gefängnisse und sich selbst zu dem unerbittlichen Kerkermeister desselben machen will. Indes daß er noch mit diesen gefährlichen Anschlägen beschäftiget ist, kömmt ein Bedienter und sagt, daß der Graf, sein Herr, in Gesellschaft eines Barons und Ritters ihn schicke, um sich zu erkundigen, ob er (Lelio) zu Hause sei. Lelio, der ihm schon, noch ehe er in den Saal getreten, entgegengerufen, daß er nicht zu Hause sei, nennt ihn einen Unverschämten, daß er ihm nicht auf sein Wort habe glauben wollen; doch findet er noch für gut, ihm ein Trinkgeld zu geben, damit er denen, die ihn geschickt, sagen solle, daß er ihn nicht zu Hause getroffen. Der Bediente nimmt das Geld, geht ab und wird von dem Lelio bis auf die Gasse begleitet. Während der Zeit hat Harlekin, der Bediente der Gräfin, Mittel gefunden, sich bei dem Lelio mit einem Briefe von seiner Gebieterin, den er der Clarice in ihre eigene Hände geben soll, einzuschleichen. Lelio, der den Augenblick dazukömmt, reißt dem Harlekin diesen Brief aus den Händen und eröffnet ihn ohne Umstände. Alle die gewöhnlichen Ausdrücke der Freundschaft, deren sich ein Frauenzimmer gegen das andre bedient, scheinen ihm die zärtlichsten Erklärungen eines Liebhabers an seine Geliebte zu sein, und damit sein Verdruß vollkommen werde, so meldet man ihm noch, daß die Frau Gräfin, der Graf, der Baron und der Ritter an seiner Thüre hielten. Er will sagen lassen, daß niemand zu Hause sei, zum Unglücke aber hat sich Clarice schon von dieser ungestümen Gesellschaft am Fenster sehen lassen;

1. gewohn, vgl. II, S. 294, Z. 10.

er bindet ihr also nur ein, den Besuch abzukürzen. Doch er hätte es nicht nötig gehabt, Claricen diese Sorge aufzutragen; seine Eifersucht richtet es weit besser aus. Jeder Kuß, den man seiner Frau giebt, durchsticht ihm das Herz; er begeht tausend Ausschweifungen, und nachdem er der ganzen Gesellschaft, sie mag wollen oder nicht, ihren Abschied gegeben, bringt er Claricen wieder in ihr Zimmer und beteuert hoch, daß sie nie mehr herauskommen solle. Dieses, was bisher angeführt worden, ist ungefähr der Inhalt des ersten Aufzuges. Die übrigen enthalten kürzlich folgendes:

Lelio erfährt, daß sein Schwiegervater Pantalon mit ehstem eintreffen soll, und besorgt, daß sich Clarice wegen seiner Eifersucht beklagen möge. Er entschließt sich also, ihr mit der Wiedererlangung ihrer Freiheit zu schmeicheln; sie aber macht ihm wegen seiner außerordentlichen Härte Vorwürfe und versichert, daß sie, ihrem Elende ein Ende zu machen, fest entschlossen sei, zu sterben. Lelio, der über diesen Entschluß erschrickt, verspricht ihr, sich in Zukunft gütiger gegen sie zu bezeigen, und bittet sie, um ihr Beweise davon zu geben, von ihm alles, was sie nur wünsche, zu verlangen. Clarice läßt sich besänftigen und schlägt ihm einen Spaziergang in die Tuileries vor, desgleichen die Oper und die französische und italienische Komödie zu besuchen. Alles das scheint dem Lelio allzu gefährlich; sie bittet ihn also, sie wenigstens auf einen Ball gehen zu lassen, der noch an ebendemselben Tage in einem benachbarten Hause gegeben werde. Weil sie in der Maske da erscheinen muß und sie es gern sehen würde, wenn er sie selbst maskiert dahin begleitete, so ist er es endlich zufrieden. Der Graf, der Baron und der Ritter finden sich gleichfalls auf diesem Balle ein. Clarice tanzt, und Lelio selbst kann sich nicht zu tanzen weigern. Unter dem Tumulte des Balls wird Clarice weggeführt; ihr eifersüchtiger Ehemann suchet sie vergebens, ruft sie überall und hält sie auf immer verloren. Endlich bringt man sie ihm wieder; er empfängt sie als ein grober Eifersüchtiger und schließt sie aufs neue ein, um einem solchen Unglücke nicht ferner ausgesetzt zu sein. Kurz darauf trifft Pantalon ein und stellt ihm eine vermeintliche Nichte vor. Lelio hat eine Unterredung mit ihr und findet, daß ihre Sitten von den Sitten der französischen Damen so weit entfernt sind, daß er sie vor Vergnügen, sie den italienischen Sitten so ergeben zu wissen, umarmen will; sie aber beweiset ihm die Strenge ihrer Tugend mit einer Ohrfeige, worüber

er vollends für Freuden ganz außer sich kömmt. Er steht nicht einen Augenblick länger an, ihr die Aufsicht über Claricen anzuvertrauen, und verspricht dieser letztern eine völlige Freiheit, nur mit dem Beding, daß sie sich nie aus den Augen der tugendhaften Nichte entferne. Er befiehlt Claricen, sie zu umarmen und sie aus Liebe für ihn zu küssen. Was aber geschieht? Pantalon entdeckt dem Lelio, daß diese Nichte nichts anders als ein verkleideter Neffe ist, um vor den Verfolgungen seiner Feinde und der Gerechtigkeit sicher zu sein; er fügt hinzu, daß er zu dieser Verkleidung gezwungen worden, weil er zu Venedig einen Nebenbuhler bei einer gewissen Dame, die er geliebt, erstochen. Plötzlich verläßt Lelio seinen Schwiegervater und eilet, seine Frau von diesem Kavaliere wieder zu trennen; er jagt den letztern schimpflich aus seinem Hause und verbietet ihm, den Fuß jemals wieder hineinzusetzen. Unterdessen kann Clarice die Verfolgung ihres Mannes nicht länger ausstehen und findet Gelegenheit zu entfliehen. Sie begiebt sich mit der Gräfin, ihrer Freundin, nach einem Hause zu Chaillot, welches dieser letztern gehört, und hier ist es, wo sich das Stück schließt. Clarice befindet sich da in guter und lustiger Gesellschaft, man singt, man tanzt; ehe sie sich's aber versehen, wird ihre Lustbarkeit durch die Ankunft des Eifersüchtigen unterbrochen, der mit großem Geschrei seine Frau als ein Gut, das man ihm geraubet, wiederverlangt. Clarice aber erklärt sich rund und frei, daß sie den Rest ihres Lebens lieber in einem Kloster zubringen als wieder in ihr Gefängnis zurückkehren wolle. Lelio schwört, daß er ihr alle Freiheit, die sie nur wünschen könne, lassen wolle; sie ist zu verständig, als daß sie dieses Anerbieten mißbrauchen sollte; sie verspricht, nie anders als in seiner Gesellschaft auszugehen und bei keiner Lustbarkeit ohne ihm sich einzufinden. Die Aussöhnung kömmt also vermittelst der Gräfin und der übrigen gemeinschaftlichen Freunde zustande, und das Stück schließt sich vollends mit Tanzen und Singen.

8) La moglie gelosa, in drei Aufzügen, nach dem Entwurf des ältern Riccoboni.

Dieses ist das Stück, dessen Riccoboni in seiner „Geschichte der italienischen Schaubühne“ selbst gedenket. Er hatte es bereits

29 f. ohne ihm. Vgl. Herder, Hempels Ausg. XIV, S. 422, Z. 8 v. u. (aus Petersen): „Ohne dem Kleinen.“ — 33. La moglie gelosa, Das eifersüchtige Weib. — 35 f. Oben S. 294, Z. 5 f.

1704 in Italien verfertiget, zu Paris aber ward es den 4. Junius 1716 zum erstenmale aufgeführt.

Die Personen sind: Lelio, der Gemahl der Flaminia. Violette und Harlekin, Bediente des Lelio. Mario, ein Freund des Lelio und Liebhaber der Silvia. Silvia, ein Frauenzimmer von Stande aus Genua, die sich von dem Mario entführen lassen. Scapin, Bedienter der Silvia. Pantalon, Vater der Flaminia. Scaramouche, Liebhaber der Silvia und Nebenbuhler des Mario.

Die Handlung der Komödie geht zu Mailand vor, zwischen dem Lelio und der Flaminia, dem Mario und der Silvia, und die Scene ist in und vor dem Hause des Lelio. Die beiden erstern sind seit einiger Zeit mit einander verheiratet; und ob Lelio gleich es niemals weder an Achtung noch an Zärtlichkeit gegen seine Frau fehlen lassen, die ihn auf das allerheftigste liebt und von Natur einen sehr argwöhnischen Charakter hat, so kann sie doch nichts beruhigen, sondern die Eifersucht bemächtiget sich bald ihres ganzen Herzens; sie glaubt, daß ihr Mann sie verrate, und daß die Sorgfalt, mit der er ihr seit einigen Tagen alles, was er thut, verbirgt, ein ungezweifelter Beweis seiner Untreue sei. Verschiedne Zwischenfälle, die sich während dem Stücke ereignen und wohl auch eine Person unruhig machen könnten, die der Eifersucht am wenigsten fähig ist, bestärken die Flaminia vollends in ihrem Verdachte.

Mario ist ein alter und vertrauter Freund des Lelio. Er hat zu Genua ein Frauenzimmer von Stande, Namens Silvia, die ihn liebte und von ihren Anverwandten dem Scaramouche, einem Manne von vielem Ansehen, versprochen war, entführt. Nachdem Mario seine Gebieterin eine Zeit lang in einem Kloster verborgen, sahe er sich endlich genötiget, einen sichern Zufluchtsort gegen die Verfolgungen der Anverwandten seiner Silvia und seines Nebenbuhlers zu suchen. In dieser Verlegenheit flüchtet er nach Mailand zu dem Lelio, der ihn in seinem Hause verbirgt und in einem Kabinette seines Zimmers verschlossen hält, ohne jemanden in der Welt, auch nicht einmal seiner Frau etwas davon zu sagen. Er fürchtet, das Geheimnis möchte von ungefähr auskommen, wenn mehrere darum wüßten, und die Anverwandten der Silvia, denen es zu Mailand nicht an mächtigen Freunden fehlt, möchten den Mario in seinem Hause selbst in Verhaft nehmen lassen, wenn sie erführen, daß er sich da verborgen hielte.

So stehen die Sachen, als sich das Stück anfängt. Flaminia, welche über die Veränderung, die sie seit einigen Tagen in dem Bezeigen ihres Mannes bemerkt, und über die Sorgfalt, mit der er ein Kabinett in seinem Zimmer verschlossen hält, unruhig geworden, beschuldigt ihn, daß er eine Maitresse darin verborgen halte. Lelio sucht sie durch Versicherungen seiner Treue zu beruhigen, doch ohne ihren Argwohn auf Unkosten seines Freundes und mit Gefahr, ihn zu verraten, heben zu wollen. Flaminia erfährt, daß sich ihr Mann alle Tage in sein Zimmer zu essen bringen läßt, welches sie noch mehr in ihrer Meinung bestärkt. Nichts aber scheint sie mehr von der Untreue ihres Mannes zu überzeugen, als daß sie zu zwei verschiedenen Malen die Silvia in dem Zimmer des Lelio antrifft, wohin sie unter zweierlei Kleidung gekommen war, um Nachricht von ihrem Mario einzuziehen. Unterdessen kömmt Scaramouche in Mailand an und bringt Empfehlungsschreiben an den Lelio mit. Er findet in dem Zimmer des Lelio ein Kleid der Silvia, welches ihr Mario ablegen heißen, weil sie es sonst in Genua getragen. Scaramouche erkennt es für das Kleid seiner Geliebten, und Flaminia, welche die Silvia darin gesehen hat, steht länger nicht an, sie für ihre Nebenbuhlerin zu halten. Sie trifft noch dazu den Lelio und Mario auf eine Art verkleidet und maskiert an, die sie in ihrem Verdachte zu bestärken vermag, und die Dazwischenkunft des Scaramouche verhindert auch den Lelio, ihren Argwohn durch die endliche Entdeckung des ganzen Geheimnisses zu heben. Endlich aber, da sie sich alle in der größten Verwirrung befinden und Flaminia die ganze Welt von der Untreue ihres Mannes überzeugen zu können glaubt, wird sie selbst von dem schlechten Grunde ihrer Eifersucht überführt. Sie erfährt das Geheimnis, dessen Unwissenheit ihren Argwohn verursacht, und bittet ihren Mann, den sie mit Unrecht beschuldiget, um Verzeihung. Scaramouche ist genötiget, seine Ansprüche auf die Silvia fahren zu lassen. Mario heiratet seine Geliebte, und alles gewinnt einen glücklichen Ausgang.

9) Le sincère à contretems, in einem Aufzuge, von dem ältern Riccoboni, zum erstenmale aufgeführt den 21. Oktober 1717.

Personen: Pantalon, Vater der Flaminia. Lelio, Sohn des Pantalon. Flaminia, Tochter des Pantalon. Mario, Liebhaber

34. Le sincère à contretems, Der zur Unzeit Aufrichtige.

der Flaminia. Albert, des Pantalon Freund. Hortense, des Albert Tochter, an den Lelio versprochen. Scaramouche, des Lelio Freund. Harlekin, Bedienter des Pantalon. Die Scene ist in dem Hause des Pantalon.

Pantalon eröffnet die Scene, indem er den Harlekin aus dem Hause jagt, weil er ihn wegen seiner Dummheit und seiner übrigen bösen Eigenschaften, die er ihm vorwirft, unmöglich länger im Dienste behalten könne. Lelio kömmt dazu, tröstet den Harlekin und verspricht, ihn bei seinem Freunde, dem Scaramouche, unterzubringen. Er schreibt ihm daher ein Empfehlungsschreiben, welches Harlekin mit vielem Vergnügen hintragen will. Lelio, der sich einer außerordentlichen Aufrichtigkeit überall befleißiget, rühmt anfangs in seinem Briefe die guten Eigenschaften dieses neuen Bedienten, kann sich aber doch nicht enthalten, hinzuzusetzen, daß Harlekin ein dummer Teufel, ein Säufer, ein Taugenichts sei ꝛc. Harlekin händiget den Brief dem Scaramouche ein, der ihn, nachdem er den Brief gelesen, geschwind wieder abweiset und sich wegbegiebt. Pantalon tritt mit seinem Sohne Lelio auf; er sagt ihm gleich anfangs, daß er seine Heirat mit Hortensen, der Tochter des Herrn Albert, richtig gemacht und nun auch die Verbindung der Flaminia mit dem Mario zustande bringen wolle.

Pantalon sagt seinem Sohne im Vertrauen, daß er sehr wichtige Ursachen habe, diese beiden Heiraten zu gleicher Zeit vollziehen zu lassen; und zwar sei dieses die vornehmste, weil er wegen des wichtigen Prozesses, den er jetzt habe, dem Mario die funfzigtausend Thaler nicht geben könne, die er ihm als die Aussteuer der Flaminia versprochen, und daß also, um doch sein Wort zu halten, Lelio die Hortense auf das eheste heiraten müsse, damit das Heiratsgut, welches er mit ihr bekomme, unterdessen dem Mario als die Mitgift der Flaminia gegeben werden könne. Dieses nun, was Pantalon hier seinem Sohne vertrauet, will sich durchaus nicht zu der Aufrichtigkeit schicken, deren sich der letztere befleißiget; unterdessen verspricht er doch, nichts davon zu sagen, und Pantalon geht ab. Flaminia kömmt hierauf und findet ihren Bruder, der ihr sagt, er habe eben jetzt gehört, daß sie den Mario heiraten solle, er könne sich daher nicht enthalten, ihr als ein ehrlicher Bruder zu entdecken, daß Mario allen Arten des Vergnügens sehr ergeben sei und besonders gern allen Frauenzimmern, die ihm vorkommen, Schmeicheleien sage. Flaminia ist zwar über das, was

sie von dem Charakter des Mario erfährt, verdrießlich, gleichwohl aber ist es ihr auch lieb, davon Nachricht zu haben, und begiebt sich weg. Nun findet Mario den Lelio; dieser wünscht ihm zu seiner Verheiratung mit der Flaminia Glück und bezeigt, wieviel Vergnügen und Ehre ihm diese Verbindung bringen werde; doch sagt er ihm auch zugleich, daß er als sein Freund und künftiger Schwager ihm unmöglich den Charakter seiner Schwester verbergen könne, die von einer so stolzen und gebieterischen Gemütsart sei, daß niemand mit ihr leben könne. Mario dankt seinem Freunde für die erteilte Nachricht und geht ab. Albert kömmt mit seiner Tochter Hortense und stellt sie ihm als seine versprochene Braut vor. Nach einigen Höflichkeiten von beiden Teilen bemerkt Albert eine gewisse Verwirrung und fragt ihn um die Ursache. Lelio erwidert, daß es seine Aufrichtigkeit nicht erlaube, ihm etwas zu verbergen, und gesteht ihm geradezu, daß die Aussteuer, die er seiner Tochter mitgeben wolle, aus seinen Händen in die Hände des Mario als die Mitgift für seine Schwester Flaminia, welche Mario heirate, kommen solle. Pantalon, der dazukömmt, ist nicht wenig erstaunt, seinen schönen Anschlag durch die allzu große Aufrichtigkeit seines Sohnes vernichtet zu sehen. Mario und Flaminia werfen sich ihre beiderseitigen Fehler vor, und Albert sagt dem Pantalon, daß er seiner Tochter keine Aussteuer gebe, damit eine andere damit ausgesteuert werden könne; ein jeder geht also höchst mißvergnügt ab, und besonders flucht Pantalon auf seinen Sohn und dessen unzeitige Aufrichtigkeit. Dieser bleibt ganz allein und beschließt das Stück damit, daß er sagt, er könne unmöglich länger in einer Stadt bleiben, wo er die Aufrichtigkeit, deren er sich befleiße, nicht ausüben dürfe; er wolle sich daher an den Hof begeben und da die Kunst, sich zu verstellen, lernen, um in Zukunft weniger aufrichtig zu sein.

10) Le soupçonneux, in drei Aufzügen, von dem ältern Riccoboni, den 29. Jänner 1721 zum erstenmale aufgeführt.

Personen: Lelio. Silvia, dessen Schwester. Harlekin, dessen Bedienter. Pantalon. Flaminia, dessen Tochter. Violette, ihr Mädchen. Der Doktor. Mario, dessen Sohn. Verschiedene Bediente. Die Scene ist in Neapolis.

31. Le soupçonneux, Der Argwöhnische.

Erster Aufzug. Das Theater stellt das Zimmer des Lelio vor. Lelio eröffnet die Scene; er ist allein und scheinet unruhig. Er hat zwei Briefe in der Hand, einen von dem Mario, der sich auf dem Lande befindet, und den andern von der Flaminia, seiner versprochenen Braut. Der eine dringt in ihn, seine Heirat mit der Silvia, der Schwester des Lelio, zum Schlusse zu bringen, der andre Brief ist voller Zärtlichkeiten, die dem Lelio ein eitles Romanengeschwätze dünken und seine natürliche Unruhe nicht stillen können. Er sucht das Mittel, in das Herz seiner Geliebten sehen zu können, in sich selbst, schmeichelt sich, es gefunden zu haben, bezeigt, daß er den Mario mit Ungeduld erwarte, auf dessen Beistand er sich bei dieser Gelegenheit Hoffnung macht, und ruft seinen Bedienten Harlekin. Weil dieser noch nicht lange bei ihm in Diensten ist, so fragt er ihn nach seiner Familie, nach seiner vorigen Aufführung, und dieses alles mit so augenscheinlichen Merkmalen des Argwohns, daß Harlekin verdrießlich und unruhig wird und durch seine Unruhe das Mißtrauen des Lelio vermehrt. Er fragt hierauf den Harlekin, wie es um sein Liebesverständnis mit Violetten stehe; Harlekin antwortet, daß er sich glücklich schätze, und sein Herr hält sich über seine dumme Beruhigung auf; doch Harlekin erwidert, daß er sich wohl hüten werde, der Violette einigen Argwohn spüren zu lassen; denn entweder sie liebe ihn nicht, und alsdenn wäre sein Argwohn umsonst, oder sie liebe ihn wirklich, und alsdenn könnte ihr ein unverdienter Argwohn leicht Gelegenheit geben, ihre Gesinnung zu ändern. Lelio findet sich durch die Anmerkung seines Bedienten einen Augenblick betroffen, er fällt aber bald wieder in seinen Charakter und sagt, daß er wenigstens kein Glück zu schmecken wisse, ohne es ganz zu kennen, und daß er daher durchaus seine Gebieterin auf die Probe stellen wolle. Man klopft an die Thüre; Harlekin meldet den Mario an, der vom Lande zurückkömmt. Nachdem Mario hereingetreten, läßt Lelio den Bedienten abgehen und schlägt jenem vor, der Flaminia einen Liebesantrag zu thun, um ihm hernach hinterbringen zu können, wie er aufgenommen worden, weil er bei seiner angebornen Aufrichtigkeit unmöglich eher ruhig sein könne, als bis er von der Aufrichtigkeit derjenigen, mit denen er zu thun habe, völlig überzeugt worden. Mario entschuldiget sich mit seiner Liebe gegen die Silvia, mit der ihn diese Verstellung leicht veruneinigen könnte; Lelio aber antwortet, daß er nach der verlangten Probe die Flaminia entweder heiraten oder

ihr auf ewig entsagen und den Mario schon wieder mit seiner Schwester aussöhnen und ihre Heirat sogleich zustande bringen wolle; da er hingegen seine Einwilligung niemals geben werde, wenn seinem Verlangen kein Genüge geschehe oder ihn Mario gegen die Silvia oder sonst jemanden in der Welt verriete. Mario muß sich alles gefallen lassen, und Lelio geht ab, nachdem er ihm vorher gesagt, daß er der Flaminia antworten wolle, und daß sie seinen Brief durch ihn, den Mario, noch vor Mittage erhalten müsse; er wolle ihr melden, daß er sich unpaß befinde, damit er einen Vorwand habe, sie den ganzen Tag nicht sehen zu dürfen und Mario seine Erklärung desto ungehinderter anbringen könne. Harlekin kömmt wieder auf die Scene und bittet den Mario, ihm einen Herren zu verschaffen; seiner sei allzu argwöhnisch, als daß man mit ihm leben könne. Mario gesteht es beiseite zu, ermahnt aber den Harlekin, den Lelio nicht zu verlassen, der übrigens ein guter Herr und mit ihm zufrieden sei. Harlekin sagt ihm hierauf, daß ihn Silvia mit ihrem Bruder habe reden sehen und ihn, ehe er weggehe, sprechen wolle. Mario antwortet, Lelio sei jetzt in seinem Kabinett und schreibe, diesen Augenblick müsse man sich also zu nutze machen, und er wolle erwarten, was Silvia zu befehlen habe. Harlekin verläßt ihn, und Mario bleibt wegen dessen, was ihm Lelio aufgetragen, in größter Besorgnis. Silvia kömmt und fragt ihren Liebhaber, ob er die Einwilligung ihres Bruders erhalten habe; Mario erwidert, daß Lelio, bei dem er eben jetzt aufs neue angehalten, den Tag zu ihrer Vermählung noch nicht festgesetzt, sondern ihm nur versichert habe, daß sie mit seiner Vermählung an einem Tage zustande kommen solle. Lelio kömmt dazu, sieht sie mit einander reden und schöpft Verdacht. Harlekin, der mit ihm hineintritt, sagt, ohne Zweifel werde Mario seiner Schwester die öffentlichen Neuigkeiten des Krieges erzählen. Lelio antwortet ihm mit einem gezwungnen Lächeln, daß er sehr daran zweifle; er ziehet den Mario darauf beiseite, und dieser versichert ihm, daß er wegen des Bewußten alle Verschwiegenheit beobachtet. Lelio, ohne sehr beruhiget zu sein, giebt ihm den eben jetzt geschriebenen Brief. Mario geht mit einem Komplimente gegen die Silvia ab und bittet sie leise, wegen ihrer Heirat in den Bruder zu dringen. Lelio, der sie beobachtet, sagt zu dem Harlekin, daß Mario ohne Zweifel seine Schwester bitte, ihm von ihrer gehabten Unterredung nichts zu sagen. Harlekin ist aus Gefälligkeit seiner

Meinung, und Lelio dringt hierauf in seine Schwester, ihm nichts von dem zu verhehlen, was ihr Mario gesagt habe. Sie errötet und gehorcht; Lelio wird dadurch noch unruhiger, will noch mehr wissen und droht ihr, ihre Heirat mit dem Mario zu verhindern, wenn sie nicht alles aufrichtig bekenne. Harlekin ist auf seines Herrn Seite, und Silvia, die nichts weiter zu sagen weiß, geht mit Thränen ab. Doch hat Lelio seinen Verdacht noch nicht verloren, sondern ruft vielmehr, indem er hitzig auf- und abgeht: „Mir! mir einen solchen Streich zu spielen!“ — „Uns!“ sagt Harlekin, ihn nachäffend. „Ich dachte es wohl!“ setzt Lelio hinzu. „O, wahrhaftig,“ sagt Harlekin, „wir können so gut betrügen wie sie, und uns soll man so leicht nichts weismachen!“ Indem wird an die Thüre geklopft; Pantalon und der Doktor treten herein und sagen dem Lelio, daß sie den Augenblick, sich mit ihm näher zu verbinden, ungeduldig erwarteten; Pantalon nämlich soll sein Schwiegervater und der Doktor der Schwiegervater seiner Schwester werden. Lelio dankt ihnen, und da sie hinzusetzen, daß ihre Kinder ihm wegen seiner Uneigennützigkeit verbunden sein müßten, weil sowohl er als seine Schwester reichere Gatten leicht hätten finden können, so giebt Lelio zu verstehen, daß ihm alle diese Komplimente verdächtig vorkommen; ja, da die zwei Alten noch weiter in ihn dringen, einen gewissen Tag festzusetzen, so antwortet er ihnen gar nicht, fordert von dem Harlekin seinen Hut und Degen und geht fort. Pantalon und der Doktor erstaunen darüber, und da sie den Harlekin um die Ursache dieses kaltsinnigen Bezeigens fragen, spielt er die Rolle seines Herrn nach, nimmt seinen Hut, seinen Gürtel, und was er sonst braucht, vom Tische und verläßt sie ohne alle Umstände. Sie laufen ihm nach, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. Das Theater stellt die Gasse vor, in welcher Pantalon wohnet. Mario tritt auf und ist in der größten Verlegenheit, daß er etwas thun soll, was mit allen seinen Neigungen streitet, klopft aber doch an die Thüre des Pantalon an. Flaminia kömmt heraus, mit ihm zu sprechen; Violette ist bei ihr, die Mario wieder hineinzuschicken bittet. Hierauf, nachdem er ihr den Brief des Lelio übergeben, fängt er an, sich in sie verliebt zu stellen, und thut dieses auf eine sehr ungeschickte Weise. Endlich sagt er beiseite, daß er unmöglich länger eine falsche Person spielen könne; er wirft sich der Flaminia zu Füßen und bittet sie, das, was

er ihr entdecken wolle, verschwiegen zu halten. Sie verspricht es, und er erzählt ihr die Thorheit seines Freundes, die er seiner Zärtlichkeit beimißt, und die sie ihm um soviel mehr verzeihen müsse, da Lelio ihre und seiner Schwester Heirat ohne Anstand vollziehen wolle, sobald ihm in diesem Stücke ein Genüge geschehen. Flaminia hört ihm ruhig zu; indem sie ihm aber antwortet, gerät sie in solche Hitze, daß ihm wegen seines Geheimnisses bange wird und er sie, sein Unglück nicht zu machen, beschwören muß. Sie besänftiget sich und sagt ihm, sie besorge es nicht heute zum erstenmale, daß sie die Gemütsart des Lelio unglücklich machen werde; sie wolle daher ihre Maßregeln nehmen, ohne daß ihm Lelio etwas vorwerfen könne; er solle ihm nur unterdessen sagen, daß seine Liebeserklärung übel aufgenommen worden, und sich selbst eine Antwort, wie er glaube, daß sie sich am besten schicke, erdenken. Mario dankt ihr und geht, den Lelio aufzusuchen. Flaminia ist noch voller Unwillen und ruft Violetten. Sie erzählt ihr alles, denket auf Mittel, sich zu rächen, und bittet sie, gleichfalls darauf bedacht zu sein. Harlekin kömmt, Violetten zu besuchen, und erzählt ihr, daß ihn Lelio argwöhnisch gegen sie machen wollen; Violette gerät darüber in Zorn, und ihre Gebieterin sagt ihr ins Ohr, daß ihr ein Mittel, sich zu rächen, beifalle; sie setzt hinzu, sie wolle dem Mario schreiben, daß sie ihn gern die folgende Nacht sprechen möchte, Violette solle unterdessen sich das Harlekins versichern, damit man von allen Tritten und Schritten seines Herren Nachricht haben könne. Nachdem Violette wider den Lelio genug losgezogen, schlägt sie dem Harlekin vor, sie, wenn es Nacht geworden, zu besuchen, doch mit der Vorsicht, sich zu verkleiden; sie wolle ihn, sagt sie, nahe an dem Zimmer verbergen, wo sich ihre Gebieterin mit dem Mario unterhalten werde; wenn Mario alsdenn weg sei, würden sie Zeit genug haben, mit einander zu plaudern. Harlekin findet diese Einrichtung sehr vernünftig, nur befürchtet er, sein Herr werde ihm nicht auszugehen erlauben; unterdessen verspricht er doch, sein Bestes zu thun. Violette wünscht sich beiseite einen glücklichen Fortgang dieser Intrigue, bloß um das Vergnügen zu haben, den Lelio eifersüchtig zu machen und sich dadurch an ihm zu rächen. Harlekin, der seinen Herren mit dem Mario kommen sieht, gehet ab, sich zu verkleiden. Mario stattet dem Lelio von dem, was er ihm aufgetragen, Bericht ab, erzählt, wie strenge sich Flaminia gegen ihn erzeigt habe, und

wünschet seinem Freunde von Herzen Glück. Lelio glaubt ihm bald, und bald ist er wieder mißtrauisch, endlich hält er es für völlig ausgemacht, daß die vorgegebene Liebe des Mario der Flaminia nicht mißfallen habe, und verläßt ihn also voller Unruhe. Mario ist in der größten Verwirrung, und eben kömmt Violette und bringt ihm den Brief ihrer Gebieterin, mit Bitte, dem Lelio davon Wind zu geben. Sie versichert ihm, daß der Dienst, welchen er der Flaminia hierdurch erweise, ihm auf keine Weise nachteilig sein solle; er verspricht, zu gehorchen, gehet ab, und Violette begiebt sich gleichfalls sehr vergnügt weg. Das Theater verändert sich und stellt das Zimmer des Lelio vor. Man sieht, wie Harlekin daselbst unter verschiednen Verkleidungen wählet, wie er sich entschließet, zwei auf einmal zu nehmen, um desto unerkenntlicher zu sein, und sich wirklich in dieser Absicht auszukleiden anfängt. Lelio überrascht ihn in dieser Beschäftigung und fragt ihn, was er machen will. Harlekin bekennt ihm, daß Violette ihn zu sich bestellt habe, und bittet ihn bald mit Weinen, bald mit Lachen, sein gutes Glück nicht zu verhindern. Lelio verspricht es ihm, sagt aber, daß es noch nicht Nacht sei und er also noch Zeit genug habe, sich zu verkleiden. Harlekin umarmet seinen Herrn und macht verschiedne freudige Lazzis. Indem tritt ein Bedienter herein, der dem Lelio einen Brief vom Mario bringt, in welchem ihm dieser meldet, daß Flaminia ihn (den Mario) zu einer nächtlichen Unterredung gebeten habe, daß er gehindert worden, ihm mündlich davon Nachricht zu geben, und daß er ohne seine Einwilligung nichts unternehmen wolle. Lelio schließt hieraus, daß er die Flaminia mit Recht in dem Verdacht gehabt habe, daß ihr die Liebe des Mario nicht mißfalle und er folglich nicht so sehr geliebt werde, als man ihm bereden wolle. (Der Schauspieler muß hier wohl acht haben, daß er Unruhe, aber nicht Eifersucht verrate, und eben diesen Unterschied zwischen beiden soll der Verfasser dieses Stücks, welcher die Rolle des Lelio selbst spielte, unnachahmlich beobachtet haben.) Lelio fasset den Entschluß, dem Mario zu schreiben, daß er die Einladung der Flaminia annehmen und ihm morgen davon Nachricht geben solle. Er ruft, fordert von dem Harlekin die nötigen Dinge zum Schreiben und unter andern auch Licht. „Licht?“ sagt Harlekin ganz freudig; „also

21. Lazzis, vgl. oben S. 284 ff.

ist es Nacht?" — „Nein," antwortet Lelio; „sondern ich brauche nur Licht." Harlekin bringt ihm alles, was er gefordert hat; sein Herr schreibt, versiegelt den Brief, giebt ihn dem Bedienten des Mario, fertiget ihn ab, steckt den Brief des Mario zu sich und sagt, daß ihm eben eine gute List beigefallen sei. Harlekin findet, daß die Nacht dieses Mal länger außen bleibe als gewöhnlich. Lelio sieht ihn mit einem kaltsinnigen Blicke an und wirft ihm vor, daß er ihm nicht die Art und Weise vertrauet habe, wie ihn Violette in das Haus hineinbringen wolle. Harlekin antwortet ihm, daß sie ihn an der Thüre erwarten werde, und wiederholt alles, was man in der vorigen Scene zwischen ihm und der Violette vorgehen sehen. Alle Augenblicke aber unterbricht er seine Rede, indem er sagt, es sei Nacht, er müsse fort. Lelio hält ihn jedesmal auf; endlich kehrt sich Harlekin um, macht eine Verbeugung und spricht: „Ha! sein Sie willkommen, gnädige Frau Nacht! Ich wünsche Ihro Gnaden eine gute Nacht." Und hierauf will er mit Gewalt fort, Lelio aber hält ihn nochmals zurück und sagt, weil er selbst diese Nacht ausgehen wolle, so müsse er (Harlekin) zu Hause bleiben. Er läßt sich auch durch die Bitten des Harlekins im geringsten nicht bewegen, sondern sagt, daß er ihn sogar, um sich seines Gehorsams zu versichern, verschließen werde; weil es aber noch Tag ist, so geht er, seiner Schwester zu sagen, daß sie ihn nicht erwarten dürfe, und läßt sich in der Absicht den Mantel umgeben, den Harlekin, sich zu verkleiden, zurechtgelegt hatte. Er geht ab, Harlekin, voller Verzweiflung, macht sich den Augenblick zu nutze, Violetten von dieser Verhinderung Nachricht zu geben. Das Theater verändert sich und stellt eine Straße vor. Flaminia erscheint und sagt Violetten, daß Lelio bei einer so gegründeten Ursache zum Verdacht sie ganz gewiß ausspionieren werde. Harlekin kömmt dazu, und Flaminia geht beiseite, damit ihn Violette desto ungehinderter ausfragen kann. Sie empfängt ihn mit vielen Liebkosungen; anfangs will er sich trösten und fängt an, mit ihr zu lachen, bald aber erzählt er ihr sein Unglück weinend und macht sich geschwind davon, weil er sieht, daß es Nacht wird. Flaminia kömmt wieder zu Violetten und sagt, daß sie alles hinter der Thüre gehört habe, und daß ihr ein Mittel beigefallen sei, wie sie sich an dem argwöhnischen Lelio rächen könne. Sie sehen Licht kommen und begeben sich weg. Der Doktor und Pantalon erscheinen; dieser hat eine Laterne in

der Hand und sagt jenem, daß er wohl bei ihm zu Abend speisen wolle, nur müsse er es vorher in seinem Hause melden. Er ruft Violetten, sagt, daß sie mit dem Abendessen nicht auf ihn warten sollen, und geht mit seinem Freunde fort. Lelio erscheint in einen Mantel eingehüllet; er verbirgt sich in einen Winkel, siehet die beiden Alten in das Haus des Doktors hineingehen, nähert sich dem Hause des Pantalons und ruft Violetten, die sich stellt, als ob sie ihn für den Harlekin halte. Nach verschiednen Lazzis von beiden Seiten empfiehlt er ihr mit leiser Stimme, ja wohl acht zu haben, daß sie nicht durch irgend ein Licht verraten würden. Indem kömmt gleich Flaminia, die ein Licht in der Hand hat; sie will sich nach dem Fortgange ihres Anschlages erkundigen; Violette läuft ihr voller Zorn entgegen und schmählt, daß sie so ungeduldig und unvorsichtig ist, sie zu so unrechter Zeit zu beleuchten. Flaminia begiebt sich weg. Violette sagt zu dem Lelio, daß sie das Licht aus dem Zimmer genommen habe, in welches sie ihn führen wolle; sie nennt ihn beständig Harlekin, läßt ihn zu der Thüre hinein, die mitten auf dem Theater ist, und schließt nach ihm zu. Flaminia kömmt abermals wieder, mit einem Wachslichte in der Hand, ruft Violetten und schilt, daß sie jetzt allein und ohne Licht in dem Zimmer sei, da sie vielmehr den Mario an der Thüre erwarten sollte. Sie befiehlt ihr, um soviel mehr zu eilen, weil sie von dem Balkon einen vorbeigehen sehen, von dem sie glaube, daß er es gewesen sei. Inzwischen aber geben sie einander mit Zeichen zu verstehen, daß Lelio dort eingeschlossen sei und sie also leise reden müßten. Violette geht, den Mario zu erwarten, und Flaminia bleibt allein und wünschet sich heimlich zu ihrer bevorstehenden Rache Glück. Mario kömmt; Flaminia begegnet ihm sehr hart und sagt, daß sie ihn nur deswegen habe rufen lassen, um ihm zu verbieten, jemals wieder vor ihre Augen zu kommen. Er geht dem Ansehen nach in der größten Bestürzung fort, und Flaminia fährt nach seinem Abtritte fort, vor sich teuer zu versichern, daß sie nie einen andern als den Lelio lieben werde. Dieser hört es, macht ein Geräusch und will sich vor Freuden zu den Füßen der Flaminia werfen; Flaminia aber thut, als ob sie furchtsam wäre und einen Dieb zu hören glaubte, und ruft um Hilfe. Alle Bediente aus dem Hause kommen bewaffnet herzu; sie befiehlt ihnen ganz laut, sich eines Diebes zu versichern, der in dem nächsten Zimmer verschlossen sei,

leise aber sagt sie, daß sie alles, was sie ihnen befohlen habe, ja wohl beobachten und es genug sein lassen sollten, ihm Furcht einzujagen. Man öffnet die Thüre; Lelio dringt heraus, rennt die Bedienten übern Haufen, einer von ihnen thut einen Pistolenschuß in die Luft, der vermeinte Dieb verlieret Hut und Perücke und macht sich davon.

Dritter Aufzug. Die Bühne stellt das Zimmer des Lelio vor. Harlekin liegt auf einem Tische und ist eingeschlafen. Er träumt und glaubt mit Violetten zu sprechen. Er bewegt sich und fällt herunter; er erwacht darüber, sucht Violetten, und da er sie nicht findet, merkt er endlich, daß er geträumt und der Tag ihn aufgeweckt habe. Lelio tritt herein. Harlekin erkennt ihn nicht sogleich und fürchtet sich vor ihm; nach einer Menge Lazzis erkennt er ihn endlich und fragt, was er mit seinem Hute und seiner Perücke gemacht habe. Lelio giebt seinen Verlust einem heftigen Winde schuld, der sie ihm weggenommen. Indem wird an die Thüre geklopft, und Harlekin bringt einen Bedienten der Flaminia hereingeführt, der dem Lelio einen Brief giebt, in welchem sie ihm meldet, daß ihr ein großer Verdruß zugestoßen, und daß, wenn ihre Heirat nicht noch diesen Tag zustande käme, sie sich morgen auf zeitlebens in ein Kloster einschließen wolle. Lelio schmeichelt sich, daß die Liebe des Mario ohne Zweifel dieser große Verdruß sei, und sagt zu dem Bedienten, daß er ihr sogleich selbst die Antwort bringen wolle und sie unterdessen versichern lasse, daß er alle Augenblicke bereit sei, ihr zu gehorchen. Er erkundiget sich bei dem Bedienten nach der Gesundheit seiner Gebieterin; dieser antwortet, daß sie sich nicht allzu wohl befinde, weil sie sich von dem Schrecken noch nicht erholt, den sie vergangene Nacht gehabt habe, indem man einen Dieb bei ihr eingeschlossen gefunden, der seinen Hut und seine Perücke in Stiche gelassen. „Das muß also“, sagt Harlekin, „eine sehr unglückliche Nacht für die Hüte und Perücken gewesen sein.“ Sein Herr befiehlet ihm zu schweigen und fertiget den Bedienten der Flaminia ab. Harlekin fängt wieder an, von den Hüten und Perücken zu reden, Lelio wird ungeduldig; indem wird angeklopft, und der Doktor tritt mit dem Pantalon herein. Die zwei Alten liegen dem Lelio aufs neue an, den Tag zu seiner und der Silvia Verheiratung festzusetzen; er antwortet, er sei bereit, zu schließen, und wolle ihnen mit seiner Schwester zu dem Pantalon folgen, wo

sie den Notarius könnten hinkommen lassen. Silvia kömmt hierauf und sagt ihm, daß sie ihn im Traume in großer Not, unter wilden Tieren gesehen habe, die ihn zerreißen wollen. Lelio gestehet vor sich, daß es diesem Traume nicht ganz an Wahrheit fehle. Mario kömmt dazu, grüßet die Silvia und ziehet den Lelio beiseite und erzählt ihm, daß er seinetwegen sehr gemißhandelt worden. Lelio unterbricht ihn und sagt, er wisse bereits alles und werde ihm die Ruhe seines künftigen Lebens zu danken haben. Mario und Silvia dringen wegen ihrer Verbindung in ihn; er sagt ihnen, was er eben jetzt mit dem Pantalon und dem Doktor abgeredet habe, und sie fallen ihm beide um den Hals. „Auch ich?" sagt Harlekin, „auch ich werde Violetten heiraten dürfen?" — „Ohne Zweifel," antwortet Lelio, und Harlekin fällt ihm gleichfalls um den Hals. Die Umarmungen fangen von neuem an, und so gehen sie endlich mit einander ab. Das Theater verändert sich und stellt die Straße vor, wo Pantalons Haus ist. Man erblickt den Doktor, den Pantalon und den Notarius, die auf das Haus zueilen, damit sie Lelio finden und keinen Verdacht zu irgend einem Argwohne haben möge. Doch Lelio, Silvia und Mario holen sie noch ein, und sie gehen alle zusammen hinein. Das Theater verändert sich abermals und stellt das Zimmer der Flaminia vor, wo sie zu Violetten sagt, daß sie noch gar nicht wisse, wie sie mit dem Lelio ohne Nachteil des Mario werde brechen können. Violette giebt ihr den Brief des Mario an den Lelio, den dieser, als er sich davonmachen müssen, verloren hatte. Flaminia lieset ihn mit großer Freude und sagt, daß sie ihn sehr gut werde brauchen können. Indem kommen die Väter und die Liebhaber dazu. Man unterzeichnet die beiden Kontrakte. Flaminia bemächtiget sich derselben, giebt dem Mario den, der ihn angehet, wirft dem Lelio seinen Argwohn und sein beschimpfendes Verfahren vor, welches sie durch den Brief, den er bei seiner Flucht verloren, erfahren habe, und zerreißt den Kontrakt, den sie kurz zuvor unterzeichnet hatte. Pantalon billiget das Verfahren seiner Tochter und begiebt sich mit ihr weg. Lelio bleibt ganz verwirrt; Silvia tröstet ihn und giebt ihm den Rat, in Zukunft nicht mehr so argwöhnisch zu sein. Lelio aber nimmt sich im Zorne vor, es mehr als jemals zu sein; „denn", sagt er, „dieser Brief enthält eine Verräterei, gegen die ich nicht genug auf der Hut gewesen bin. In Zukunft will ich mich auch vor dem Hunde und der Katze in dem

Hause in acht nehmen und auch meinem Hemde nicht mehr trauen." Er gehet voller Wut ab. Mario und Silvia folgen ihm in der Absicht, ihn mit Flaminien wieder auszusöhnen, und Harlekin sagt, er wolle gehen und sehen, ob die Thorheit seines Herren auch nicht seiner Heirat Unglück gebracht habe, womit die Komödie sich endet.

11) Les erreurs de l'amour, ou Arlequin notaire maltraité, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni zum erstenmale aufgeführt den 23. Mai 1717.

Lelio liebt die Silvia und wird wieder von ihr geliebt, und Flaminia liebt den Lelio, der sie aber nicht liebt. Sie verfolgt ihn also überall, wo sie ihn mit der Silvia zusammen findet, und dieses unter verschiedenen Verkleidungen; kurz, sie thut alles, was die Eifersucht einem Frauenzimmer eingeben kann. Harlekin, der als ein Notarius verkleidet erscheinet, wird ausgeprügelt und lacht, als ob er toll wäre, weil sich die, die ihn prügeln, wie er sagt, in der Person irreten. — Das Stück war nach den Sitten von Venedig eingerichtet.

Coypel.*)

1) L'éducation perdue, in einem Aufzuge. Von dem Herrn Coypel entworfen und den 23. Oktober 1717 zum erstenmale aufgeführt.

Ein italienischer Herr, Namens Lelio, hat aus seiner Ehe nicht mehr als ein einziges Kind, welches ein Sohn ist, den er bei einer Müllerin auf dem Lande in die Kost gegeben. Als er nach der Zeit Witwer wird, will er diesen seinen Sohn, den er Mario nennen lassen, wieder zu sich nehmen, und da er eine Kette und das Porträt seiner Mutter, welches beides er ihm um den Hals gehangen, als er ihn in die Kost gethan, nicht bei ihm findet, so fragt er die Müllerin nach der Ursache, die ihm denn sagt,

*) Charles Antoine Coypel war erster Maler des Königs und Direktor der königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerkunst zu Paris. Er starb an diesem Orte den 14. Junius 1752 in einem Alter von 58 Jahren. Er hat sowohl für die französische als italienische Bühne gearbeitet. Seine Stücke für die letztere aber waren weiter nichts als Entwürfe, dergleichen dieser und der folgende ist, und die von den Schauspielern aus dem Stegreife ausgeführt und daher niemals gedruckt worden.

7. Les erreurs de l'amour, ou Arlequin notaire maltraité, Die Irrungen der Liebe oder Harlekin als mißhandelter Notar. — 20. L'éducation perdue, Die verlorene Erziehung.

daß sie das eine wie das andere verloren habe. Lelio glaubt ihr und nimmt den Sohn, den sie ihm vorgestellt und er für den seinen hält, mit. Auf seinem Rückwege findet er ein Kind an dem Ufer des Flusses von dem Alter seines Sohnes, und das viel Artigkeit zeiget; er erbarmt sich über dieses Kind, nimmt es mit und läßt es mit seinem Sohne unter dem Namen Lindori zugleich erziehen. Bei dem Lindori schlägt die Erziehung sehr wohl an, und seine Aufführung ist ungemein sittsam, da hingegen Mario ein liederlicher Wildfang wird. Lindori macht mit der Silvia, der Tochter des Pantalons, der sie mit dem Mario verheiraten will, weil ihn Lelio darum angesprochen, Bekanntschaft. Ehe aber Pantalon seine Tochter den Mario zu heiraten zwingen will, erkundiget er sich vorher bei dem Harlekin, dem Bedienten des Mario, wegen der Aufführung seines Herren. Harlekin, in einer Kleidung mit Bändern, ein spanisches Rohr unter dem Arme und ein Reibeisen und Tabak in den Händen, spielt einen lächerlichen Petitmaitre und erklärt dem Pantalon, daß sein Herr der glücklichste und zugleich der freieste und lustigste junge Mensch von der Welt sei, der sich alle Tage neue Ergötzlichkeiten in der Oper, in der Komödie, vor dem Spieltische, im Weinhause, bei Frauenzimmern zu machen wisse. Da Pantalon dieses hört, sagt er dem Lelio den Handel auf und will seine Tochter dem Mario nicht geben. Unterdessen führt dieser den Lindori nebst zwei Frauenzimmern in die Oper, und wie sie wieder herauskommen, zwingt Mario den Lindori, den Degen zu ziehen. Mario wird von ihm entwaffnet, und Lindori schenkt ihm aus Großmut und aus Dankbarkeit das Leben, worauf aber Mario angehalten und in das Gefängnis gebracht wird. Unterdessen kömmt der Bruder von der Amme an und bringt einen Brief an den Lelio, in welchem sie ihm meldet, daß sie bei Annäherung ihres Todes ihr Gewissen zwinge, ihm zu entdecken, wie Mario ihr eigner Sohn sei, und daß der seinige in dem Flusse bei der Mühle umgekommen, weswegen sie denn vorgegeben, daß die Halsschnur und das Porträt verloren gegangen wären. Da Lindori von der Halsschnur und dem Porträt reden höret, so zeigt er beides vor, wird dadurch für den Sohn des Lelio erkannt und heiratet die Silvia. Lelio will hierauf den Mario von sich stoßen, Lindori aber bewegt seinen Vater, daß er ihn auf ebendemselben Fuße, auf welchem Lindori vorher gewesen, bei sich behält.

2) Le défiant, in drei Aufzügen, von Ch. An. Coypel, den 10. Julius 1718 zum erstenmale aufgeführt.

Personen des Stücks: Lelio, der Mißtrauische. Flaminia, des Lelio Tochter. Pantalon, des Lelio Bruder. Mario, Liebhaber der Flaminia und Freund des Pantalon. Violette, der Flaminia Mädchen. Arlequin, des Lelio Bedienter. Scapin, ein andrer vertrauter Bedienter des Lelio. Pierrot, ein Anverwandter des Scapin.

Lelio hat nur eine Tochter (Flaminia), die er gern an einen Mann von Stande verheiraten wollte. Pantalon, sein Bruder, kömmt und will für den Mario um sie werben, welches ein junger Mensch von Familie ist, und den Flaminia liebt. Allein Lelio will sie ihm nicht geben, weil man ihm gesagt hat, daß Mario ein wenig frei lebe und sein Vermögen eher als ein andrer durchbringen werde. Dieser abschläglichen Antwort wegen ist Mario ziemlich verlegen und weiß nicht, wie er mit seiner Gebieterin zu sprechen kommen soll, weil Lelio so mißtrauisch ist, daß sich niemand seinem Hause nähern darf, von dem er nicht glaube, daß er ihn bestehlen wolle. Gleichwohl findet Mario ein Mittel, hineinzukommen und die Flaminia zu sehen, die ihm verspricht, daß sie niemals eines andern als die Seinige sein wolle. Sie verlassen einander eben, da Lelio dazukömmt und aus vollem Halse als ein Besessener schreit: „Dieb! Dieb! man bestiehlt mich!“ Er hält einen Menschen am Kragen, der einen Sack mit tausend Livres trägt, und den er aus seinem Kabinette herauskommen sehen, das er nach sich zuzuschließen vergessen hatte. Lelio bildet sich ein, daß ihm dieser Mensch das Geld gestohlen habe, es ist aber gleich das Gegenteil. Denn dieser Mensch ist ein Bedienter eines Freundes vom Lelio, dem er hundert Pistolen geliehen hatte, und der Freund schickt sie ihm jetzt durch seinen Diener wieder, welchem Lelio bis jetzt weder Zeit noch Freiheit gelassen, seine Kommission auszurichten. Nachdem er es nun gethan, läßt ihn Lelio zwar wieder gehen, befiehlt aber dem Harlekin, ihn bis auf die Straße zu begleiten, damit er nicht noch etwas bei dem Herausgehen mitnehmen möge. Lelio fragt den Scapin, welches sein vornehmster Bedienter und sein Vertrauter ist, wegen der Heirat seiner Tochter um Rat und läßt sich verlauten, daß er sie

1. Le défiant, Der Mißtrauische.

dem Mario nicht geben wolle. Scapin sagt, er kenne einen sehr reichen Marquis, der sich wohl für seine Tochter schicken möchte; da ihm aber seine Eltern sehr früh gestorben wären und er auf dem Lande erzogen worden, so könne es leicht sein, daß er nicht alle die Artigkeiten einer in der Stadt und in der großen Welt erzogenen Person besitze. Lelio aber erwidert, daß dieses nichts zu bedeuten habe, und daß er ihn nur solle kommen lassen. Dieser Marquis ist Pierrot, der Sohn eines reichen Bauers, des Bruders vom Scapin, der diesen seinen Vetter gern mit der Flaminia verheiraten wollte. Er läßt ihn sehr prächtig auskleiden und stellt ihn dem Lelio und der Flaminia unter dem Namen des Marquis de la Pierre vor, und Lelio sagt seiner Tochter, daß dieses der Gemahl sei, den er ihr bestimme. Der Marquis sagt tausend abgeschmackte Dinge; er nennt den Scapin seinen Vetter, ob es ihm dieser gleich ausdrücklich verboten. Und nun kömmt auch Harlekin dazu, der vollends alles zu nichte zu machen drohet; denn da er den Pierrot auf dem Dorfe gekannt hat, wo er sein Spielgeselle sonst gewesen war, so läuft er auf ihn zu, umfaßt ihn und sagt ihm tausenderlei närrisches Zeug. Scapin macht dieses alles, soviel ihm möglich, bei dem Lelio wieder gut.

Unterdessen ist Mario wegen der Ankunft dieses Marquis und wegen der Hartnäckigkeit des Lelio, ihm seine Tochter nicht zu geben, sehr verlegen. Er wendet sich an Violetten, welches Scapins Liebste ist, und bittet sie, die Heirat hintertreiben zu helfen. Violette, die sonst bei dem Scapin alles vermag, thut ihm den Vorschlag und verspricht, ihn zu heiraten, wenn er den Lelio dahin bringen wolle, daß er dem Marquis de la Pierre seinen Abschied erteile ꝛc. Scapin aber, der gleich, da ihm Violette diesen Vorschlag thut, seinen Herrn kommen sieht, sagt ganz laut, daß er sich wohl hüten werde, seinen Herrn zu verraten, und daß Flaminia nichts Bessers thun könne, als den Marquis de la Pierre zu heiraten ꝛc. In diesem Augenblicke kömmt Harlekin dazu und sagt, daß in dem Hause, und zwar in Scapins Kammer, Feuer ausgekommen sei. Lelio läuft sogleich hin, läßt das Feuer löschen und steckt eine Brieftasche, die dem Scapin gehört, und die er auf dem Tische gefunden, zu sich. Ehe er sie ihm aber wiedergiebt, sucht er sie vorher durch, um zu sehen, ob Scapin nicht irgend eine Rechnung für ihn bezahlt bekommen. Da findet er nun unter seinen Papieren einen Brief von Pierrots Vater, der

dem Scapin schreibt, daß es sehr viel gewagt sei, den Pierrot für einen Marquis ausgeben zu wollen, weil er viel zu ungeschliffen wäre, diesen Charakter lange zu behaupten. Ehe Lelio aber durch diesen Brief, den er in der Brieftasche gefunden, Licht erhält, hat sein Bruder Pantalon eine sehr lustige Scene mit ihm. Pantalon will mit dem Lelio wegen der lächerlichen vorhabenden Verheiratung sprechen; dieser aber nach seiner mißtrauischen Gemütsart glaubt, daß er ihm Wagen und Pferde abborgen wolle, und bringt daher, ohne ihm Zeit zu lassen, sich zu erklären, eine lange Reihe von Entschuldigungen vor, warum er sie ihm nicht leihen könne. Und als er hört, daß jetzt von ganz etwas andern die Rede sei, bildet er sich ein, daß er Geld von ihm borgen wolle, und läßt sich daher weitläuftig über die elenden, geldklemmen Zeiten aus rc. Endlich wird Lelio durch die Gründe seines Bruders und durch den gefundenen Brief von der Untreue des Scapins überzeugt, jagt ihn mitsamt dem Pierrot fort, ruft seine Tochter und verspricht sie dem Mario rc.

Die Kunstrichter setzten an diesem Stücke aus, daß der Charakter des Mißtrauischen nur sehr obenhin behandelt sei und mit dem Geizigen des Molière zuviel Ähnliches habe rc. Desgleichen schien es ihnen sehr seltsam zu sein, daß ein so mißtrauischer Mensch, als Lelio ist, gleichwohl gegen den Scapin, der ihn bei der Nase herumführt, nicht das geringste Mißtrauen bezeige.

Noch hatte Harlekin eine sehr lustige, episodische Scene darin, als er nämlich aus dem Hause seines Herrn herauskam und sein Ränzel mit sich brachte, damit es nicht etwa mit verbrennen möge. Er sucht es durch, und da er sein bestes Hemde nicht darin findet, so geht er wieder hinein, um dieses noch zu holen. Er bringt es auch wirklich, sieht aber, als er zurückkömmt, daß ein Dieb mit seinem Ränzel davongeht. Er betrachtet ihn, sieht ihm nach, und der Dieb läßt sich auch auf eine komische Weise auf allen Seiten und in mancherlei Stellungen von ihm betrachten, so daß diese stumme Scene nach vielfältigem Hin- und Wiedergehen sehr lächerlich ausfällt. Der Dieb kömmt endlich mit dem Ränzel davon, und Harlekin kömmt allein wieder vor auf das Theater und spottet über den Dieb, daß er gleichwohl sein bestes Hemde nicht bekommen habe, welches er den Zuschauern in einem sehr elenden Zustande weiset.

3) L'impatient, in einem Aufzuge, nach dem Entwurfe des Herrn Coypel den 10. November 1717 zum erstenmale aufgeführt.

Lelio, welches der Charakter eines sehr ungeduldigen Menschen ist, der sich in beständiger Bewegung befindet, wird Knall und Fall in die Flaminia, die Tochter des Doktors verliebt und wird wegen der Heiratspunkte so geschwind einig, als ob es die größte Kleinigkeit beträfe. Flaminia, die diesen ihren künftigen Gemahl nicht liebt, fällt auf eine List, ihm die Verbindung mit ihr zuwider zu machen. Sie redet nämlich in der ersten Zusammenkunft, die sie mit ihm hat, mit einer so merklichen Langsamkeit, daß sie, jedes Wort zu artikulieren, eine geraume Zeit nötig hat. Lelio verrät alle Augenblicke seine Ungeduld, und da er es endlich nicht länger aushalten kann, verläßt er die Flaminia auf einmal, begiebt sich zum Doktor und ersucht ihn, ihn seines gegebenen Wortes, dessen Tochter zu heiraten, zu erlassen. Mario, der Liebhaber der Flaminia, macht sich diesen Bruch zu nutze, hält bei dem Doktor um sie an und bekömmt sie.

De Lisle.*)

1) Arlequin astrologue, in drei Aufzügen, von dem Herrn de Lisle, auf dem italienischen Theater in Paris den 13. Mai 1727 zum erstenmale aufgeführt.

1. Aufzug. Harlekin eröffnet die Scene. Er sucht seinen Herrn, den Erast, der ihm seit einigen Tagen aus den Augen gekommen ist. Er findet ihn endlich als Gärtner verkleidet in Diensten der Dorimene, unter dem Namen Lukas. Anfangs erkennt er ihn unter dieser Verkleidung nicht, welches den Erast hoffen läßt, daß ihn auch weder Dorimene noch Julia darunter erkennen werde. Mit dieser Vorsicht hat der Verfasser ohne Zweifel den Einwürfen, die ihm die Kunstrichter etwa darüber machen könnten, im voraus begegnen wollen. Wir wollen nicht

*) Dieser dramatische Schriftsteller lebt, soviel mir bekannt ist, noch. Er hat nur für das italienische Theater gearbeitet. Sein „Timon der Menschenfeind", sein „Falke" ꝛc. sind seit geraumer Zeit auch auf dem deutschen Theater. Die Stücke aber, deren Entwürfe hier vorkommen, sind nie gedruckt worden.

1. L'impatient, Der Ungeduldige. — 19. Arlequin astrologue, Harlekin als Sterndeuter. — 31. Louis François de la Drevetière de l'Isle war 2 Jahre vorher, 1756, gestorben. — 32. Vgl. über diese beiden Stücke das 18. Stück der „Hamburger Dramaturgie" (Bd. 10).

untersuchen, inwieweit dergleichen Einwürfe gegründet sein möchten; genug, daß man über Fakta nicht streiten muß, und das ist eines, daß Eraſt von seinem eignen Bedienten nicht erkannt worden. Wo die Erfahrung spricht, giebt uns der Verfasser zu verstehen, da muß die Vernunft schweigen. Eraſt entdeckt dem Harlekin die Ursachen, die ihn bewogen, sich als Gärtner bei der Dorimene in Dienste zu begeben. Dorimene will die Julia an den Oronte verheiraten, und eben um diese Heirat zu hintertreiben, hat sich Eraſt verkleidet. Er schlägt dem Harlekin vor, sich selbst als einen Sternseher zu verkleiden, um Dorimenen zu hintergehen, die aus den Wahrsagern sehr viel macht. Und um den Harlekin desto leichter zu bewegen, ihm unter dieser Verkleidung zu dienen, faßt er ihn bei seiner Schwäche. Harlekin liebt die Colombine, welche er in dem Verdachte hat, daß sie den Trivelin, den Bedienten des Oronte, den Dorimene ihrer Tochter Julia bestimmet, liebe. Eraſt führet den Harlekin mit sich fort, damit er sich niemanden zeigen soll. Sie begeben sich in ein Weinhaus, um ihre Maßregeln wegen der List, die Eraſt erdacht hat, mit einander zu nehmen. Dorimene kömmt mit der Julia, eben da Eraſt und Harlekin abgehen. Sie macht sich die unverstellte Aufrichtigkeit ihrer Tochter zu nutze, um zu erfahren, was in ihrem Herzen vorgeht. Julia gesteht ihr geradezu, daß sie den Oronte zu ihrem Manne nicht haben möge, weil sie sich schon einen andern Liebhaber, der mehr nach ihrem Geschmacke sei, ausgesucht habe. Dorimene, welche in den Eraſt ebenso verliebt ist als ihre Tochter, und die ihm nur deswegen den Zutritt in ihr Haus versagt hat, weil Julia in seinem Herzen die Oberhand über sie erhalten, verbietet ihr durchaus, an den Eraſt weiter zu gedenken, und befiehlt ihr, sich fertig zu halten, die Hand des Oronte anzunehmen, dessen Reichtümer sie glücklich machen könnten. Oronte kömmt, Dorimene läßt ihre Tochter abtreten, Julia gehorcht, giebt aber durch ein Beiseite zu verstehen, daß sie sich an einem Ort verstecken wolle, wo sie die Unterredung ihrer Mutter und des alten Liebhabers, der ihr Gemahl werden solle, mit anhören könne. Dorimene sagt dem Oronte, daß sie in dem Herzen der Julia wegen der ihr vorgeschlagenen Heirat sehr viel Widerstand antreffe. Oronte schmeichelt sich, durch Hilfe seiner Reichtümer alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Dorimene verläßt ihn, um wegen verschiedener Dinge Anstalt zu machen. Den Augenblick darauf kömmt

Julia; sie sagt dem Oronte, daß sie seine ganze Unterredung mit ihrer Mutter mit angehört habe, und daß sich diese sehr betrüge. Oronte glaubt, daß ihm diese Reden günstig wären, und daß er der Julia so unangenehm nicht sei, als ihre Mutter es glaube. Doch Julia läßt ihn nicht länger in seinem Irrtume und erklärt ihm ohne die geringste Zweideutigkeit, daß sie ihn nicht liebe und auch niemals lieben werde. Nach diesem aufrichtigen Geständnisse begiebt sie sich weg, und Oronte gerät darüber ein wenig in Verwirrung, doch verlieret er noch nicht alle Hoffnung.

2. Aufzug. Harlekin, ob es ihm gleich Eraſt ausdrücklich verboten, sich vor seiner Verkleidung in den Sternseher jemanden zu zeigen, kann dennoch seiner Begierde, mit Colombinen zu reden, nicht widerstehen, um von ihr zu erfahren, ob sie ihm wirklich den Trivelin vorziehe. Colombine kömmt und ist eben nicht sehr erfreut, ihn zu sehen, weil sie seinen Nebenbuhler liebt. Allein sie verstellt ihr Mißvergnügen, sie fragt ihn nach dem Eraſt und sagt, daß er seiner Abwesenheit ungeachtet der Julia in ihren Gedanken beständig gegenwärtig sei und auf das zärtlichste von ihr geliebt werde. Harlekin antwortet ihr, daß er bei dem Eraſt nicht mehr diene und einen unendlich bessern Herrn gefunden habe. Er sei nämlich vorjetzt bei dem großen Sternseher Beniscraque, der eine unumschränkte Gewalt besitze, in Diensten. Er giebt ihr zugleich zu verstehen, daß er den Trivelin, wenn er sich unterstehen sollte, ihm ihr Herz streitig zu machen, durch Hilfe gewisser Geister, die ihm sein Herr leihen werde, ein wenig in der Luft wolle herumtanzen lassen. Colombine, die hierüber sehr erschrickt, verstellt sich noch weiter und schwört ihm, daß sie den Trivelin durchaus nicht leiden könne, sondern ihren Harlekin einzig und allein liebe. Hier kömmt nun Eraſt dazu, der noch immer als Gärtner verkleidet ist; er gerät wider den Harlekin in Zorn und droht ihm leise, ihn wegen seines Ungehorsams zu strafen. Harlekin thut, als ob er ihn nicht kenne, und nimmt einen Ton gegen ihn an, der sich für den Diener des großen Beniscraque, wenn er mit einem schlechten Gärtner spricht, schicket. Harlekin geht ab, um sich zu verkleiden, und der verstellte Gärtner erfährt von der Colombine, daß Julia die Hand des Oronte ausgeschlagen, weil sie ihr Herz bereits an einen andern jungen Liebhaber, Namens Eraſt, verschenkt habe. Der vermeinte Gärtner sagt ihr, daß er der Julia in dieser Liebe, soweit es in seinem Vermögen stehe,

dienen wolle. Julia kömmt und bezeigt eine große Begierde, sich mit dem Sternseher eher als ihre Mutter zu unterhalten. Sie bittet zugleich den Lukas, bei ihr zu bleiben, weil sie sich vor dergleichen Leuten, die mit Geistern Umgang haben, fürchte. Erast bringt sie mit einer guten Art auf das Kapitel von ihrer geheimen Liebe und hat das Vergnügen, zu hören, daß er heftiger, als er immer hoffen dürfen, von ihr geliebt werde. Er giebt ihr die Hand, sie zu dem Beniscraque zu führen, auf dessen Ankunft Dorimene mit Ungeduld wartet.

3. Aufzug. Der erste Auftritt dieses letzten Aufzuges ist zwischen Trivelin und dem in den Sternseher verkleideten Harlekin. Harlekin macht dem Trivelin so viel Angst, daß er ihm das Versprechen abzwingt, der Colombine zu entsagen. Der Vorwand, unter welchem der verstellte Beniscraque dem Trivelin diese Entsagung abnötiget, ist dieser, weil er den Harlekin, der bei ihm in Diensten stehe, unter seinen Schutz genommen habe. Trivelin macht sich zitternd davon und schwört, sich niemals einer solchen Gefahr wieder auszusetzen. Dorimene und Oronte kommen, den Sternseher um Rat zu fragen; Oronte aber ist bei weiten nicht so leichtgläubig als Dorimene. Beniscraque läßt sie beide abtreten und will mit der Colombine den Anfang machen, die ihn gleichfalls zu Rate zu ziehen verlangt. Sie giebt ihm zu erkennen, daß sie zwei Liebhaber habe, aber nur einen davon liebe; sie setzt hinzu, daß sie gezwungen sei, das Geheimnis ihres Herzens zu verbergen, weil der Herr desjenigen, den sie nicht liebe, in diesem Hause gegenwärtig sei. Sie versteht unter diesem Herrn den Beniscraque, weil ihr Harlekin in dem ersten Aufzuge gesagt hat, daß er bei diesem berühmten Manne in Dienste getreten sei. Harlekin aber betrügt sich und glaubt, daß sie den Trivelin, der bei dem Oronte in Diensten stehe, meine. Diese Zweideutigkeit verursacht dem Harlekin eine große Freude, er kömmt aber gar bald aus seinem Irrtume. Colombine sagt ihm, daß es Trivelin sei, den sie liebe. Hierbei nun kann sich Harlekin nicht halten, er wirft seinen Rock und Bart auf die Erde und läßt der Colombine den Liebhaber in ihm erkennen, dem sie den Trivelin vorzuziehen die Ungerechtigkeit habe. Auf das Geschrei und die Scheltworte, die er der Colombine sagt, kommen sowohl Dorimene und Oronte als auch der vermeinte Lukas herzu, und jene erstaunen nicht wenig, anstatt des Beniscraque den Harlekin zu finden. Anfangs scheinet

dieser unbesonnene Streich die ganze List des Eraft zu vernichten, doch es wird gar bald alles beigelegt. Da Oronte höret, daß Julia den Eraft liebet und diesen Liebhaber bei seiner künftigen Gattin verkleidet antrifft, so entsagt er einer für ihn so gefährlichen Heirat, und Dorimene faßt nach einem so öffentlichen Ausbruche den weisen Entschluß, in die Verbindung ihrer Tochter mit dem Eraft zu willigen, dem sie noch dazu ihre Freundschaft verspricht Der einzige Harlekin sieht sich unglücklich, er kann aber niemand andern als sich selbst die Schuld geben.

2) Arlequin Grand-Mogul, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. de Lisle zum erstenmale aufgeführt den 14. Jänner 1734.

Asouf, General der Truppen des Cha-Jean, Kaisers von Mogol, empört sich gegen diesen Monarchen, weil er seine Tochter verstoßen hat und die Roxane, eine Enkelin des Sultan Amajou, heiraten will. Um seiner Partei ein Gewichte zu geben, bedient sich Asouf des Harlekins, eines einfältigen Schäfers, welchen er den Rebellen unter dem Namen des Prinzen Boulakis, ältesten Bruder des Cha-Jean, der bereits seit einigen Jahren tot ist, vorstellet. Man kann sich leicht einbilden, wie schlecht der vorgegebene Prinz die Person, die man ihm zu spielen gegeben, behauptet. Er hat sich noch dazu in eine junge Schäferin, Namens Zaide, verliebet, die sich über seine Unbeständigkeit beklagt und es ihn endlich bereuen läßt, daß er die Stelle, die ihm Asouf aufgetragen, angenommen habe. Endlich schlägt Cha-Jean die Rebellen, Asouf bleibet in der Schlacht, und Harlekin heiratet die Zaide. — Dieses Stück fand wenig Beifall, ob es gleich verschiedene Scenen hatte, welche die Naivetät des Harlekin und der Zaide sehr interessant machten.

3) Les caprices du coeur et de l'esprit, in drei Aufzügen, von dem Hrn. de Lisle, zum erstenmale aufgeführt den 25. Junius 1739.

Personen: Dorimon, der Angélique Vater. Dorante, Liebhaber der Angélique. Valère, gleichfalls der Angélique Liebhaber. Angélique, dem Dorante versprochen. Isabelle, Nichte des Dorimon,

10. Arlequin Grand-Mogul, Harlekin als Beherrscher der Mongolen. — 30. Les caprices du coeur et de l'esprit, Die Launen des Herzens und des Geistes.

dem Valère versprochen. Lisette, Mädchen der Angélique. Frontin, Bedienter des Dorante. Die Scene ist auf dem Lande bei dem Dorimon.

Dorimon eröffnet die Scene und fragt Lisetten, was sie von dem Dorante, den er seiner Tochter bestimme, und von dem Valère, dem er seine Nichte versprochen, sage. Lisette antwortet: sie wären beide liebenswürdig; Valère sei sehr lebhaft und wisse sich hervorzuthun, Dorante aber gefalle ihr deswegen unendlich, weil man einen vernünftigen Mann in ihm bemerke, von der gefälligsten Gemütsart, obgleich sein Äußerliches sehr ernsthaft sei. Dorimon schmeichelt sich, in der Wahl dieser Ehemänner für seine Tochter und seine Nichte sehr glücklich gewesen zu sein, indem Angélique, welche er dem Dorante bestimmt, so wie er philosophisch, und Isabelle so wie Valère lebhaft und aufgeräumt sei. Sie kommen beide dazu, und Dorimon sagt, daß er mit ihnen von einer ernsthaften Sache reden wolle. Er erklärt sich, daß es ihre Verheiratung betreffe; Isabelle findet nicht, daß dieses eben eine sehr ernsthafte Sache sei, allein Angélique denket ganz anders. Dorimon gehet ab, um sich zu den zwei Liebhabern zu begeben und sie hernach zu seinen Töchtern zu führen. Isabelle bezeiget ihrer Muhme ihre Freude, daß man sie nun bald verheiraten werde, Angélique aber ist ganz traurig, „weil", wie sie sagt, „die Heirat uns mit einem Manne verbindet, dessen Verstand man oft ebensowenig kennet als die Gemütsart". Hierauf schildert sie die Liebhaber, die ihre Fehler in liebenswürdige Eigenschaften zu verwandeln wissen und sich den Augen ihrer Gebieterinnen ganz anders darstellen, als sie wirklich sind. Isabelle antwortet, daß das Frauenzimmer den Mannspersonen, wie sie glaube, in dem Stücke der Verstellung nichts schuldig bleibe. Die Unterredung wird durch die Ankunft des Dorimon und der zwei Liebhaber unterbrochen. Bei dieser Zusammenkunft fallen nichts als Höflichkeiten vor, und Dorimon, unter dem Vorwande, verschiedenes anzuordnen, läßt sie alle viere beisammen. Bei dieser Gelegenheit nun verraten Angélique und Isabelle ihre Neigungen; Angélique findet den Dorante allzu verdrießlich, und Isabelle siehet in dem Valère nichts als einen unbesonnenen Flattergeist. Jene schließt aus den satirischen Zügen, welche dem Dorante entwischen, und diese aus dem leichtsinnigen Tone des Valère, der unter andern sagt, daß sich Dorante über alles, was ihm zuwider sei, ärgere, und daß hingegen er über

alles, was ihn ärgere, lache. Dorimon kömmt wieder zu ihnen; Isabelle erhebt gegen ihren Oheim den Verstand und Charakter des Dorante, und Angélique lobt ungemein den Valère, so daß Dorimon sagt: „Das ist ja recht lustig; jede rühmt den Liebhaber ihrer Muhme, untersteht sich aber aus Schamhaftigkeit nicht, ihren eignen zu loben.“ Lisette meldet, daß man angerichtet habe, und die Gesellschaft begiebt sich weg. Lisette hält den Dorimon zurück, um ihn zu fragen, ob die Verliebten an einander Geschmack finden. Dorimon ist voller Freuden und sagt, daß das Schicksal seine Wahl deutlich zu billigen scheine, und daß man auf der ganzen Welt keine sympathetischere Gemüter finden könne; doch empfiehlt er ihr bei dem Abgehn, nochmals die Herzen der beiden Frauenzimmer gegen ihre Liebhaber zu erforschen. Frontin kömmt und wird von der Schönheit der Lisette ungemein gerührt. Er hält sie anfangs für eine von den Gebieterinnen des Hauses, nachdem ihn aber Lisette aus dem Irrtume gezogen, wird er freier und sagt: „Du wirst nichts dabei verlieren, daß Frontin seine Ehrfurcht gegen dich zu verlieren anfängt.“ Lisette fragt ihn, was er suche. Frontin antwortet: „Ich suchte einen Herrn und finde eine Gebieterin.“ Sie unterhalten sich hierauf von ihrer Herrschaft, und jeder malet die seinige mit sehr komischen Zügen vollkommen nach dem Leben.

Angélique und Lisette fangen den zweiten Aufzug an. Dieses vernünftige und einsichtsvolle Frauenzimmer sagt, je mehr sie den Dorante untersuche, desto weniger könne sie Geschmack an ihm finden, und sie möge ihn durchaus nicht haben; er scheine ihr zu viel Verstand zu besitzen, und sie fürchte, daß er für seine Einsichten allzu sehr eingenommen sei. Sie gesteht, daß sie eben die Fehler habe, welche sie Doranten vorwirft. „Und eben diese Übereinstimmung in unserer Art zu denken,“ sagt sie, „würde unserm Umgange notwendig sehr gefährlich sein.“ „Dorante,“ setzt sie hinzu, „muß eine gelehrige Frau, so wie ich einen Mann haben, der mehr Biegsamkeit des Geistes besitzet.“ Sie trägt Lisetten auf, zum Dorimon zu gehn und ihm die Neigungen ihres Herzens zu entdecken. Valère kommt dazu, weil er aber in tiefem Nachdenken ist, wird er Angéliquen nicht gewahr, ob sie gleich eben die Person ist, von der seine ganze Seele eingenommen. Sie zeiget sich ihm, welches ihn anfangs ein wenig verwirrt macht; doch faßt er sich bald wieder und gesteht ihr, daß seine Gedanken eben mit ihr beschäftiget gewesen. Angélique wird durch dieses Geständnis sehr

betroffen und giebt ihm zu bedenken, daß er ihrer Muhme bestimmt sei; doch Valère fährt fort, sie zu versichern, daß er zwar Isabellens Verdienste wohl einsehe, daß aber Angélique über sein Herz triumphiert habe. Endlich bekennt ihm Angélique, daß sie ebenso ausschweifend sei als er und nicht die geringste Neigung gegen Doranten habe. Valère wird darüber entzückt, fällt ihr zu Füßen und bittet sie um Erlaubnis, hoffen zu dürfen, weil er sie nunmehr lieben könne, ohne die Freundschaft, die er für Doranten habe, zu verraten. Angélique hebt ihn auf und sagt: „Geben Sie mir die Hand, ich will Sie von Ihrem Irrtume zurückbringen und meiner Muhme wiederschenken." Dorante kömmt dazu, und weil er Angéliquen fliehen sieht, so zweifelt er an ihrer Gleichgültigkeit gegen ihn nicht länger und ist sehr wohl damit zufrieden. Er fügt hinzu: „Ein Frauenzimmer ist von Natur gebieterisch; alsdenn aber hat ihr Stolz keine Grenzen, wenn sie größere Talente zu besitzen glaubt, als ihrem Geschlechte sonst zukommen." Er ruft den Frontin und befiehlt ihm, die Pferde zu satteln, damit er sogleich abreisen könne. Dem Frontin ist dieses ganz und gar nicht gelegen, und er thut alles, was er kann, seinen Herrn zu bereden, daß er sich nicht entbrechen könne, Angéliquen zu heiraten, weil bereits alle Anstalten dazu vorgekehret werden; er setzt hinzu, daß noch überdieses er sich selbst in Lisetten verliebt habe. Frontin geht endlich in größtem Verdrusse ab. Dorante bleibt einen Augenblick allein; Isabelle kömmt in Gedanken vertieft dazu, und Dorante sieht sich verbunden, sie nach der Ursache ihrer Traurigkeit zu fragen. Sie gesteht ihm, daß sie Valèren nicht liebe, und daß er für sie allzu jung und allzu zerstreut sei. Dorante nimmt Valèrens Partei und beweiset Isabellen, daß er alle Verdienste habe, die man nur haben könne. Doch dieses alles verringert Isabellens Besorgnisse wegen der Jugend des Valère nicht im geringsten; sie läßt sich vielmehr darüber aus, daß sie schwer zu überstehen sein werde. „Erzeigen Sie mir also die Gefälligkeit", fährt sie fort, „und bringen ihm auf eine gute Art bei, daß er nicht mehr an mich denken solle." Dorante nimmt die Kommission, obgleich ungern, über sich und verspricht, ihr Antwort zu bringen. Isabelle geht ab, nachdem sie sich diesen Stein vom Herzen geschafft. Dorante, der anfangs allein abzureisen glaubte, freuet sich, daß ihm Valère werde Gesellschaft leisten müssen. Valère kömmt herbei, ohne den Dorante zu sehen, und ist wegen der Art sehr verlegen, mit welcher er ihm

das Vorgefallene beibringen will. „Wenn er Angéliquen liebt“, sagt er, „und erfährt, daß ich sie auch liebe, so wird er es für einen sehr schlechten Streich halten. Hier ist er, ich muß das, was mir Angélique an ihn aufgetragen, ausrichten.“ Sie bringen also nunmehr einer dem andern bei, daß sie von den Personen, für welche sie bestimmt worden, nicht geliebt werden. Als aber Dorante dem Valère abzureisen vorschlägt, stutzet er nicht wenig, daß ihm dieser antwortet: „Ich kann nicht.“ Er gestehet ihm endlich, daß er Angéliquen anbete, daß er von ihr geliebt werde, und daß ihr seine Philosophie besser gefalle als Dorantens. Dorante umarmt ihn und wünschet ihm Glück. „Leben Sie wohl, mein Freund,“ sagt er; „ich will noch zu Isabellen gehen, ihr von meiner Unterhandlung Bericht abzustatten und Abschied von ihr zu nehmen.“

Isabelle eröffnet den dritten Aufzug mit einer Monologue, in der sie die Unruhe ihres Herzens zu erkennen giebt; sie fürchtet, ihren Vater zu kränken, wenn sie die angetragene Heirat ausschlägt, und ist zugleich bange, was Dorante werde ausgerichtet haben, den sie eben wahrnimmt. Er entdeckt ihr, daß es Valèren sehr angenehm sei, daß sie ihn nicht liebe, daß er hingegen ihre Muhme liebe und von ihr wiedergeliebt werde. Isabelle erstaunet nicht wenig, daß ihre Muhme ihrem Verstande so zu nahe trete und den Dorante nicht liebe, der es doch so wohl verdiene; sie scheinet wider das Betragen der Angélique ganz aufgebracht zu sein. Hier fängt sich die Liebe des Doranten an zu entdecken. Er kann sich nicht enthalten, ihr ihren Sieg über sein Herz zu gestehen. Sie empfängt seine Erklärung mit einem freudigen Erstaunen, glaubt aber noch immer, daß sie Dorante hintergehen wolle. Dorante braucht alle Mittel, sie zu überreden, und endlich läßt sie sich überreden. Frontin, der das Ende dieser Scene mit angehöret hat, schließt, daß die Abreise nunmehr verschoben sei und er Lisetten wiedersehen könne. Unterdessen fasset er doch den Anschlag, sich auf Unkosten seines Herrn zu belustigen, und sagt ihm, daß die Pferde fertig stehen. Dorante antwortet ihm, daß er nicht abreise, denn er sei verliebt. Frontin kann nicht anders glauben, als daß er es in Angéliquen sei, und da Dorante abgeht und Frontin den Dorimon kommen sieht, so macht er sich gefaßt, diesem davon Nachricht zu geben. Dorimon sagt im Hereintreten: „Ich fürchte, alle meine Vorsicht wird vergebens sein; denn wenn ich mich nicht sehr irre, so haben die jungen Leute, von

welchen ich mir eine so große Übereinstimmung versprach, wenig Neigung gegen einander." Frontin sucht ihm diesen Irrtum zu benehmen, und der erfreute Dorimon giebt ihm für diese gute Nachricht eine Belohnung. Lisette kömmt und sagt gleich das Gegenteil von dem, was Frontin vorgegeben. „Angélique", sagt sie, „kann den Dorante nicht ausstehen, er ist ihr zu philosophisch; Dorante seinesteils ist nichts zärtlicher, und was Isabellen anbelangt, so findet sie den Valère für sie allzu jung und allzu lebhaft. Kurz, die Sympathie hat alles verdorben." Dorimon beruft sich auf den Frontin, daß allerdings eine wechselsweise Liebe unter ihnen zu herrschen anfange, und Lisette bestehet auf ihrer Rede. Dorimon geht ab, um besser hinter die Wahrheit zu kommen. Lisette ist auf den Frontin erzürnt, daß er den Dorimon betrogen; Frontin versichert, daß er nichts als die lautere Wahrheit gesagt und daher auch kein Bedenken getragen habe, Geld dafür zu nehmen, welches ihm seine Aufrichtigkeit gewiß nicht erlaubt hätte, wenn er seiner Sache nicht ganz gewiß wäre. Ihr es zu beweisen, macht er eine ausschweifende Erzählung. „Da ich sahe", sagt er, „daß mein Herr, Valère, Angélique und Isabelle und Sie, Jungfer Lisette, der Liebe sich nicht unterwerfen wollten, so bin ich auf der Post zu ihr gereiset, um euch alle zu Paaren zu treiben. Ich habe den kleinen Schalk von einem Liebesgotte mit mir gebracht, und kaum hat er den Fuß hier auf die Erde gesetzt, so ist es auch schon richtig; die Verliebten sind in einander wie vernarrt." Lisette will von diesem allen nichts glauben, und er läßt sie mit Angéliquen allein, um sich selbst davon zu überzeugen. Lisette will also Angéliquen überreden, daß sie den Dorante liebe, und Angélique versichert sie, daß nichts daran sei, daß er ihr unerträglich falle, und daß bei Gelegenheit, da sie den Valère ihrer Muhme wieder zuführen wollen, sie in diesem ein so liebenswürdiges Betragen, so schöne Gesinnungen entdeckt habe, daß sie sich nicht enthalten können, ihn selbst zu lieben. Lisette antwortet hierauf, daß sie nunmehr vollends nicht wisse, woran sie sei. Angélique hat Isabellen rufen lassen, und sie kömmt; und nun entdecken beide einander ihre Gesinnungen auf eine feine Art. Dorimon, der sie behorcht und gehört hat, daß beide von sich gestanden, sie liebten, glaubt, daß sie die lieben, die er ihnen bestimmt hat, und freuet sich ungemein, daß seine Wahl nach ihrem Geschmacke sei. Lisette sagt beiseite: „Die Freude wird nicht lange

dauern." Angélique und Isabelle bringen ihn aus seinem Irrtume und bekennen ihm, daß weder Angélique zu dem Dorante, noch Isabelle zu dem Valère einige Neigung fühle, worüber Dorimon ganz bestürzt wird. Die Liebhaber kommen dazu, und Dorimon verlangt, daß sie sich erklären sollen. Dorante gesteht, daß er Isabellen liebe, und Valère, daß er seine ganze Liebe Angéliquen gewidmet habe. Da sie Dorimon beide gleich hoch schätzt, so ist es ihm gleichviel, welchem von ihnen er seine Tochter oder seine Nichte giebt. Er verspricht, daß er die Einwilligung der Eltern zu diesen Heiraten auswirken wolle, und erklärt sie für so gut als geschlossen. Die Verliebten bezeigen darüber ihre Freude, und Frontin erhält zugleich das Jawort von Lisetten, worauf das Stück mit einer Lustbarkeit, die Frontin besorgen müssen, beschlossen wird.*)

Saint-Foix.**)

1) Le contraste de l'Hymen et de l'Amour, in drei Aufzügen, von dem Herrn von Saint-Foix, auf dem italienischen Theater zum erstenmal aufgeführt den 7. März 1725.

Personen: Horatius, Oheim des Pamphilus. Pamphilus, Neffe des Horaz. Julia, mit dem Pamphilus vermählt. Hortense. Alceste, Liebhaber der Hortense. Harlekin, Bedienter des Pamphilus. Trivelin, Bedienter des Alceste. Mademois. Amila, Sängerin und Frau des Trivelin. Mademois. Beccarre, Sängerin und Frau des Harlekin. Die Scene ist in dem Hause des Horatius.

Erster Aufzug. Gleich vom Anfange des Stücks läßt der Verfasser zu verstehen geben, daß man bei dem Oheim des Pamphilus einen Ball geben werde. Zwei Sängerinnen sind eingeladen, sich dabei hören zu lassen. Pamphilus hat das, was sie singen

*) Die Fabel dieses Stückes hat mit der Fabel meines „Freigeistes" so viel Gleichheit, daß es mir die Leser schwerlich glauben werden, daß ich den gegenwärtigen Auszug nicht dabei sollte genutzt haben. Ich will mich also ganz in der Stille verwundern, in der Hoffnung, daß sie mir wenigstens eine fremde Erfindung auf eine eigene Art genutzt zu haben zugestehen werden.

**) Der Herr von Saint-Foix ist noch am Leben. Wir haben eine gute Übersetzung von seinen dramatischen Werken. Folgende Auszüge aus zwei Stücken, die er nie drucken lassen, werden dem Leser also hoffentlich um soviel angenehmer sein.

15. Le contraste de l'Hymen et de l'Amour, Der Gegensatz der Ehe und der Liebe — 28 ff. Vgl. darüber die Einleitung Nr. 1 zu Bd. 2. — 33 f. Germain François Poullain de Saint-Foix (1698—1776). Vgl. über ihn St. 20 und 73 der „Dramaturgie". — Übersetzung von seinen dramatischen Werken, von Joh. El. Schlegel, 2 Bde., 1750.

sollen, selbst komponiert. Die eine von diesen Sängerinnen ist die Frau des Harlekins, und die andere ist mit dem Trivelin verheiratet; sie wissen aber beide nicht, daß ihre Männer, von welchen sie weggelaufen sind, der eine bei dem Pamphilus und der andere bei dem Alceste in Diensten stehen. Der erste ist mit der Julia vermählet, und der andere soll sich mit Hortensen verbinden. Harlekin hat sich in die Frau des Trivelins und Trivelin in die Frau des Harlekins verliebt. Harlekin öffnet die Scene. Er empfiehlt sich der Mademoiselle Amila, die er eben verläßt. Pamphilus, sein Herr, heißt ihm einen Brief wegtragen; Horatius, des Pamphilus Oheim, kömmt in dem Augenblicke dazu, da sein Neffe dem Harlekin den Brief giebt, bemächtiget sich desselben und fragt in einem zornigen Tone, an wen diese verliebte Gesandtschaft gehen solle. Pamphilus antwortet ihm ganz ruhig, er dürfe, um es zu wissen, nur die Aufschrift lesen. Horatius erstaunt nicht wenig, da er sieht, daß Pamphilus an seine Frau schreibt und von ihr zu wissen verlangt, um welche Stunde er das Vergnügen haben könne, ihr aufzuwarten. Er fragt seinen Neffen, ob das die Art sei, wie zwei verehelichte Personen mit einander umgehen sollten. Pamphilus erklärt ihm die Feinheit dieses Betragens in Ausdrücken, die den Horaz erbittern und zu der Drohung bringen, daß er ihn enterben wolle, wenn er nicht klüger werde. Alceste kömmt und bezeigt dem Pamphilus, den er für seinen Freund hält, wie sehr er sich freue, daß er nun bald mit Hortensen solle verbunden werden. Pamphilus spottet über alles, was er ihm sagt. Alceste redet von Juwelen, die er für seine Braut einkaufen will; Pamphilus bietet ihm die Juwelen seiner Frau an und giebt ihm den Rat, sie gleichfalls fünf oder sechs Monate nach der Hochzeit wieder zu verkaufen. Alceste aber findet den Antrag der Annehmung eines ehrlichen Mannes unwürdig. Hortense kömmt dazu und giebt durch ein Seitab zu verstehen, daß sie den Pamphilus ebenso sehr hasse, als sie den Alceste liebe. Pamphilus, um den Alceste eifersüchtig zu machen, spricht mit Hortensen in dem vertraulichen Tone eines beglückten Liebhabers; Alceste weiß nicht, was er denken soll, und Hortense mag sich über die Unverschämtheit des Pamphilus noch so sehr erbittern, so drehet dieser doch noch immer alles, was sie ihm Hartes sagt, zu seinem Vorteile. Sie verläßt ihn endlich und giebt ihrem geliebten Alceste die Hand. Zu Ende dieses Aufzuges erkennet Harlekin unter dem Namen der Made-

moiselle Beccarre seine Frau, die er längst tot geglaubt; sie überhäufen einander mit Scheltworten und verlassen sich mit einem: „Adieu! hol dich der Teufel!“

Zweiter Aufzug. In der Zwischenzeit hat Pamphilus einen Brief an Hortensen geschrieben, in welchem er ihr meldet, daß er seiner Frau durch eine falsche Nachricht beibringen lassen, als ob eine von ihren Anverwandten zu Versailles gefährlich krank geworden, welches sie ohne Zweifel bewegen werde, sogleich dahin abzureisen. Er setzt in diesem Briefe hinzu, daß er sie vermittelst dieser List unter dem Namen und den Kleidern der Julia auf dem Balle werde unterhalten können. Hortense wird über diesen Anschlag, an dem sie durchaus keinen Teil haben will, und den sie höchst ausschweifend und unverschämt findet, ungemein aufgebracht und schicket den Brief an Julien. Diese aber verlieret ihn, und er fällt dem Alceste in die Hände, der bereits den Argwohn gefaßt, daß Hortense gegen die Liebe des Pamphilus so unempfindlich vielleicht nicht sei, als sie sich in dem ersten Aufzuge gestellt. Er giebt es zu Anfange des zweiten Aufzuges dem Horaz zu verstehen und zeiget ihm den unglücklichen Brief, den er gefunden. Horaz vergißt nicht, ihn wegen seines Neffens zu beruhigen, dessen Charakter es sei, leere Einbildungen für Wirklichkeiten zu nehmen. Alceste scheinet auch von seinem eifersüchtigen Argwohne wieder geheilet. Es sind noch verschiedene andere Scenen in diesem Aufzuge, deren Ordnung vielleicht aus Mangel des Gedächtnisses ein wenig verrückt worden, deren Inhalt aber ohngefähr dieser ist: In einer von diesen Scenen hat Pamphilus eine Unterredung mit seiner Ehegattin, der Julia, welche, nachdem sie ihres Mannes Anschlag aus dem Briefe, den ihr Hortense zugeschickt und sie nachhero verloren, ersehen, List gegen List setzet und ihren Mann beredet, daß sie nicht auf den Ball gehen werde, weil die Pflicht sie zu ihrer kranken Anverwandtin nach Versailles rufe. Pamphilus spottet über diese Pflicht, die sie an ihrem Vergnügen hindere. Er hat dem Harlekin aufgetragen, der Julia eine Trennung vorzuschlagen, und erinnert ihn jetzt ganz leise daran. Harlekin gehorcht und sagt zur Julia, daß die Gleichgültigkeit, die ihr Gemahl gegen sie habe, ohne Zweifel daher komme, weil sie einander beständig vor Augen hätten, und daß sie sich seltener sehen müßten, wenn sie sich lange mit Vergnügen sehen wollten. Pamphilus giebt dieser neuen Entdeckung des Harlekins seinen Beifall, Julia

aber erzürnt sich wider ihren unwürdigen Gemahl, der sich zu der Trennung so bereit finden läßt. Pamphilus antwortet, daß es eigentlich keine Trennung, sondern vielmehr ein Mittel sei, sich desto fester zu vereinigen. In einer andern Scene ist Hortense ungemein betrübt, weil sie ihren Alceste verdrießlich sieht; da sie aber von Julien hört, daß sie den Brief des Pamphilus, den sie ihr zukommen lassen, verloren habe, so zweifelt sie ebensowenig als ihre Freundin, daß Alceste ihn müsse gefunden und Argwohn daraus geschöpft haben. Es schließt sich der zweite Aufzug mit einer Scene in dem italienischen Geschmacke, welche sehr vielen Beifall fand. Sie ist folgende: Da der Ball nunmehro bald angehen soll, so kömmt Trivelin als ein Kavalier verkleidet, um seiner geliebten Mademoiselle Beccarre unter dieser Verkleidung Liebkosungen vorzusagen; Harlekin erscheinet gleichfalls seiner lieben Amila wegen und hat die Kleider seines Herrn, des Pamphilus, angezogen. Von diesen Bedienten also, die beide auf gutes Glück ausgegangen, will gern keiner einen überlästigen Zeugen um sich leiden, und es bittet daher einer den andern, geschwind abzutreten, wozu sich aber weder dieser noch jener verstehen will. Sie vertrauen sich wechselsweise die Ursache, warum sie hieher gekommen, und dieses auf eine so unbesonnene Art, daß sie beide gar bald sehen, daß einer in des andern Frau verliebt ist und keiner unerhört geblieben. Jeder sagt von seinem Nebenbuhler, was er nur Schlimmes von ihm weiß, und sie machen eine so wahre Abschilderung von einander, daß sie sich unmöglich verkennen können. Sie geraten beide darüber in Wut und wollen sich beide rächen; der eine fordert seinen Degen und der andere seine Pistolen. Weil diese Scene zur Nachtzeit vorgehet, so verirren sich ihre Weiber, die unter dem Namen Amila und Beccarre dazukommen, und jede von ihnen wendet sich an ihren Mann, indem sie mit ihrem Liebhaber zu sprechen glaubt. Die Männer fangen an zu zanken, allein die Weiber nehmen noch einen weit trotzigern Ton an, und es kömmt zu Schlägen. Sie prügeln ihre Männer wacker durch und lassen sie trefflich zerzauset stehen. Die beiden Männer sehen einander eine Zeit lang an, ohne ein Wort zu sprechen; hierauf hebt einer dem andern Perücke und Hut auf, machen sich wechselsweise wieder zurecht und umarmen sich sehr zärtlich, womit sich der zweite Aufzug endet.

Dritter Aufzug. Die Anschläge, die in den vorigen Aufzügen gemacht worden, werden in diesem nun ausgeführt. Die

Scene ist in dem Saale wo der Ball gegeben wird. Pamphilus begiebt sich in den Kleidern seiner Julia dahin, so wie er sich in dem Briefe an Hortensen vorgenommen, und Julia, die er in Versailles zu sein glaubt, erscheint als ein Kavalier verkleidet und thut, als ob er der vermeinten Julia Schmeicheleien vorsagen wolle. Vergebens versichert ihm Pamphilus, daß er nicht Julia sei; der vorgegebene Kavalier dringt um soviel stärker in ihn. Endlich räumt es Pamphilus, um ihn los zu werden, ein, daß er Julia sei, und bittet ihn nur, ihr einen Augenblick Ruhe zu lassen. Ihre Unterredung wird durch die Ankunft der Sängerinnen Amila und Beccarre unterbrochen, und Pamphilus macht sich davon. Als Julia den Oheim des Pamphilus kommen sieht, sagt sie zu den Sängerinnen, daß es Pamphilus selbst sei, und dieses zwar in der Absicht, weil sie voraussieht, daß sich Horaz durch das, was sie ihm in der Meinung, daß er Pamphilus sei, sagen werden, vollends gegen seinen Neffen werde aufbringen lassen. Es geschieht auch wirklich; Horaz erfährt von den beiden Sängerinnen, daß die ganze Lustbarkeit, von welcher sie die Hauptpersonen sind, von seinem Neffen in dem Vorsatze angestellt worden, Uneinigkeit zwischen Alcesten und Hortensen zu stiften. Zum zweitenmale verkleidet sich Julia als Hortense, der sich Pamphilus unter der Kleidung seiner Frau zu zeigen versprochen. Die vorgegebene Hortense spielet ihre neue Person vortrefflich und macht sie sich verschiedentlich zu nutze. Einmal insoweit, daß sie ihren Mann, der sie für Hortensen hält, nötiget, dreißig Pistolen, die sie einem Gasconier schuldig ist, welcher sie jetzt auf dem Balle sehr dringend darum mahnet, für sie zu bezahlen, damit er in seiner Unterredung mit der vermeinten Hortense nicht länger gestört werde. Und der zweite Vorteil, den sie aus ihrer Verkleidung unter dem Namen Hortense ziehet, bestehet darin, daß sie sich ihre Juwelen wiedergeben läßt, die er Alcesten verkaufen wollen. Nach dieser doppelten Verrichtung kömmt Alceste mit dem Horatius dazu. Alceste irret sich ebensowohl wie Pamphilus und glaubet Hortensen in einer geheimen Zusammenkunft mit dem Pamphilus zu treffen. Doch die wahre Hortense erscheinet in eben dem Augenblicke und macht ihm wegen seines ungerechten Argwohns Vorwürfe. Julia macht den Pamphilus vollends verwirret, indem sie sich zu erkennen giebt, und dieser Streich, den ihm seine Frau gespielt, bestärkt ihn in dem Vorsatze, den er schon vorher geäußert, sich von ihr

scheiden zu lassen. Julia ist es zufrieden, Horatius findet, daß sie recht hat, und sagt zu seinem unwürdigen Neffen, daß er auf seine Erbschaft weiter keine Rechnung machen dürfe. Das Stück schließt sich also auf der einen Seite mit einer Ehescheidung und auf der andern mit der festgesetzten Vermählung des Alceste und der Hortense.

2) La veuve à la mode, in drei Aufzügen, von dem Herrn von Saint-Foix, zum erstenmal aufgeführt den 26. März 1726.

Personen: Dorante, Präsident und Oheim des Damon und der Eliante. Damon, Liebhaber der Eliante. Eliante, eine junge Witwe und Liebhaberin des Damon. Pasquin, Bedienter des Damon. Dorimene. Marthon, Mädchen der Eliante. Lisette, Mädchen der Dorimene.

Damon und Eliante, ob sie gleich in einander verliebet sind, lieben ihre Freiheit doch weit mehr als selbst das leichte Band, welches sie jetzt noch vereiniget. Sie sind beide gleich geneigt, eine ernsthaftere Verbindung, dergleichen die Heirat sein würde, zu fliehen. Dorante, des Damons Oheim, hat sich vorgenommen, ihn mit Elianten zu verheiraten, die gleichfalls seine Nichte ist. Beide aber setzen sich gleich sehr darwider und geben ihre Gesinnungen, indem sie mit ihrem Oheim sprechen, auf folgende Art zu verstehen.

Eliante. Uns mit einander zu verheiraten! So sind Sie es überdrüssig, uns als gute Freunde zu sehen?

Pasquin. Es ist auch wahr! Warum wollen Sie nun unter Anverwandten Uneinigkeit stiften?

Dorante. Wie? Euch mit einander verheiraten, heißt Uneinigkeit unter euch stiften? Liebt ihr euch denn nicht?

Damon. Madame gefällt mir. Meine Gedanken beschäftigen sich mit ihrem Bilde lieber als mit dem Bilde einer andern. Aber da alle artige Frauenzimmer einander gewissermaßen ähnlich sind, so unterhalte ich die Zärtlichkeit, die ich gegen sie habe, ohne Unterschied mit allem, was ich Liebenswürdiges finde.

Dorante. Nun wohl! Das ist ein guter Anfang zur Liebe; die Heirat wird das Band derselben schon fester knüpfen.

Eliante. Nichts weniger, sie würde vielmehr alles verderben.

7. La veuve à la mode, Die Witwe nach der Mode. — 27 f. Vgl. II, S. 151, Z. 25 f.

Wir lieben uns jetzt, ohne daß wir uns sehr zu lieben glauben; wir suchen einander, ohne fast daran zu denken, ohne es vielleicht jemals überlegt zu haben; wir haben einerlei Freunde, einerlei Ergötzungen, einerlei Besuche. Aber ach! sobald wir verheiratet sein sollten, würden wir gar bald diese beiderseitige Ähnlichkeit, die sich bei allen unsern Handlungen findet, bemerken; sie würde uns nach und nach zur Last werden; jeder von uns würde sie für Eifersucht, für Mißtrauen zu halten anfangen; wir würden uns Zwang anthun; die Ungleichheiten, die Unbeständigkeiten, die unter Liebhabern nichts zu bedeuten haben, weil sie denselben nicht weiter ausgesetzt sein dürfen, als sie es sein wollen, würden ihren Namen verändern; sie würden zu übler Laune, zu Ekel, zu Abneigungen unter Mann und Frau werden, die ein unglückliches Band beständig um einander zu sein nötigte.

Damon. O meine allerliebste Muhme, wie vortrefflich ist das gesagt! Ich liebe Sie, ich bete Sie an! Nein, ich will Sie niemals heiraten!

Dorante wird durch den Widerstand, den ihm sein Neffe und seine Nichte thun, aufs Äußerste gebracht und sagt in einem gebietenden Tone, daß sie einander durchaus heiraten sollen, und zwar noch heute, oder daß er ihnen sonst seine Erbschaft entziehen und selbst eine junge Person, Namens Dorimene, heiraten und dieser alle sein Vermögen verschreiben wolle. Er fügt hinzu, daß diese Dorimene seine Hand gewiß nicht ausschlagen werde, weil ihr alles Vermögen, das sie zu hoffen habe, von einer ihrer Anverwandtinnen nur mit dem Bedinge vermacht worden, daß sie nicht anders als mit seiner Genehmhaltung heiraten, ja ihren Gemahl selbst von seiner Hand blindlings annehmen solle. Diese Drohung scheinet der Eliante und dem Damon gleich schrecklich; sie besitzen nichts, als was sie von ihm zu hoffen haben, und zu seiner Erbschaft sollen sie sich bloß durch ihre Verbindung berechtigen können; gleichwohl bleiben sie fest auf dem Entschlusse, einander niemals zu heiraten. Sie sinnen beide auf Mittel, wie sie ihren Oheim an der Verschenkung seines Vermögens, womit er ihnen gedrohet, hindern wollen. Damon schmeichelt sich, daß ihn Dorimene genugsam liebe, um sie zu bewegen, die Hand des Dorante nicht anzunehmen; er verspricht sich, sie durch neue Aufwartungen, die er ihr machen wolle, noch mehr für sich einzunehmen. Eliante findet dieses Mittel allzu gefährlich und wird sogar ein

wenig eifersüchtig darüber; sie verbietet dem Damon, bei Dorimenen durchaus nichts zu versuchen, und nimmt alles über sich. Sie fängt es folgendermaßen an. Sobald sie Damon verlassen hat, so teilt sie ihrem Mädchen, der Marthon, einen Anschlag mit, auf den sie eben gefallen; sie sagt ihr, daß sie Dorimenen erst gestern zum erstenmal auf dem Balle gesehen, daß sie ihr unter der Kleidung eines Kavaliers zärtliche Dinge vorgesagt und in kurzer Zeit einen ziemlich starken Eindruck auf ihr Herz gemacht habe. Sie setzt hinzu, daß sie unter ebenderselben Kleidung, die ihr so vorteilhaft gewesen, Dorimenen in ihrem Hause besuchen wolle, und verlangt, daß Marthon gleichfalls unter dem Namen Eliante einen Besuch bei ihr ablegen soll. Das Mädchen ist es zufrieden, sich für die Gebieterin auszugeben, und damit endet sich der erste Aufzug. In der Zwischenzeit reden sie noch alles mit einander ab, was zu dem glücklichen Ausgange ihrer List etwas beitragen kann.

Den zweiten Aufzug eröffnet Dorimene mit ihrem Mädchen Lisette. Dorimene thut Lisetten zu wissen, daß sie Dorante heiraten werde, wenn Damon und Eliante sich nicht noch heut einander zu ehelichen entschlössen. Lisette fragt sie, ob sie sich des zärtlichen Versprechens ungeachtet, das sie dem Valère gethan, keines andern als die Seinige zu sein, den Dorante zu heiraten werde entschließen können. Dorimene antwortet ihr so, daß sie an ihrer Beständigkeit zu zweifeln anfängt, und endlich gestehet sie ihr offenherzig, daß ein junger Unbekannter, den sie vorgestern abends auf dem Balle gesehen, und der ihr von Liebe vorgeredt, die schwerste Hindernis sei, die Dorante in ihrem Herzen zu übersteigen habe. Durch diese Scene erfährt man nicht allein das Vergangene, sondern sie dienet auch zur Vorbereitung auf das Folgende. Marthon wird unter dem Namen Eliante angemeldet. Dorimene befiehlt, sie hereinzuführen. Nach einigen Komplimenten, so wie sie bei einem ersten Besuche vorzufallen pflegen, bittet die vermeinte Eliante Dorimenen um Erlaubnis, einem von den Bedienten insgeheim etwas befehlen zu dürfen. Dorimene vergönnt es, worauf sie sich beide niedersetzen und Eliante sogleich ihr Herz folgendergestalt ausschüttet.

Marthon oder die vermeinte Eliante. Nicht in dem Geräusche der Welt, wo uns tausend Ergötzungen zerstreuen, haben wir die Überraschungen der Liebe am meisten zu fürchten. Das Jahr der

Stille und Eingezogenheit, welches ich dem Andenken meines verstorbenen Gemahls gewidmet hatte, war noch nicht ganz verflossen, als eine von meinen Freundinnen einen ihrer Anverwandten zu mir brachte. Wie liebenswürdig war er! Welcher Anblick für ein Herz, das der Wohlstand seit zehn Monaten nötigte, sich nur mit traurigen Ideen zu beschäftigen, und dessen Begierden sich durch die wenige Thätigkeit, die ich ihnen erlauben durfte, nur vermehrten! Dieser junge Mensch legte verschiedene Besuche bei mir ab, und endlich gestand er mir, daß er mich liebe. Ich antwortete ihm, ich sei entzückt darüber und liebe ihn auch recht sehr.

Dorimene. Dieser Anfang verspricht viel.

Marthon. Er ward über meine Antwort unwillig.

Dorimene. Nun? Und was wollte er denn?

Marthon. Er wollte, ich hätte mir bei dem Bekenntnisse seiner Leidenschaft ein strenges Ansehen geben sollen, ich hätte ihn mißhandeln sollen. Kurz, er wollte, daß ich mich grausam gegen ihn bezeigte, ich aber war viel zu fein, ihm hierin seinen Willen zu thun.

Dorimene. Zu fein? Von dieser Feinheit verstehe ich nichts.

Marthon. Und gleichwohl ist sie höchst vernünftig. Darf ein Frauenzimmer, das sich von ihrem Liebhaber am Nachttische gesehen zu werden fürchten muß, das ihm nur durch erborgte Reize Liebe einzuflößen weiß, darf so ein Frauenzimmer auf ihre Eroberung wohl stolz sein?

Dorimene. Gewiß nicht.

Marthon. Was sind aber die kleinen Weigerungen, die Hindernisse, die Schwierigkeiten, wodurch wir die Leidenschaft eines Liebhabers reizen? Sie sind unserer Person ebensowenig eigen, ebensowohl erborgt als Bleiweiß und Schminke, und man kann sich also auch auf dasjenige Herz, das sie uns erhalten müssen, wenig oder nichts zu gut thun. Allein es wissen, daß unsere Bereitwilligkeit einen Liebhaber leicht nachlässig, kalt und schläfrig machen kann, und ihm dennoch diese Hilfe wider unsere Reize selbst leihen, um ihn mit desto mehr Ehre überwinden zu können, das, das nenne ich fein gedacht und so, wie eine Heldin denken muß, die sich ihres Werts bewußt ist und ihre Siege nur sich selbst zu danken haben will. — Kurz, er mußte sich nach meiner Moral bequemen.

Dorimene. Ich sollte auch meinen, daß sie bequemlich genug wäre.

Marthon. Er wollte in dem Geschmacke der Romanen, die er gelesen hatte, lieben; jetzt aber ist er kein solcher Neuling mehr, wie Sie bald selbst sehen und mir es zugestehen sollen.

Dorimene. Ich? Madame!

Marthon. Er liebt Sie, Sie entreißen mir ihn ꝛc.

Diese Scene gefiel bei der Vorstellung wegen ihres paradoxen und seltsamen Inhalts ungemein. Zum Schlusse macht Eliante Dorimenen sehr lebhafte Vorwürfe, daß sie ihr einen Gefangenen entführe, den sie mit der besten Art gemacht habe. Dorimene verteidiget sich wegen des Raubes, den Marthon ihr schuld giebt, doch die wahre Eliante, die als Kavalier verkleidet dazukömmt, überzeugt sie desselben vollends. Ehe aber dieser vermeinte Kavalier erscheinet, sagt Marthon zu Dorimenen, daß sie ihn selbst in Dorimenens Namen habe rufen und ihm sagen lassen, daß er sich, um nicht erkannt zu werden, in einem Mantel verhüllt zu ihr begeben solle. Sie verlange, daß er sich über sie beide erkläre, und bittet um Erlaubnis, sich einen Augenblick verbergen zu dürfen. — Einige Stellen aus der nun folgenden Scene werden dem Leser nicht unangenehm sein.

Eliante im Tone eines Petitmaitres. Wenigstens hat mich niemand erkannt. Ohne uns zu schmeicheln, wir sind bei dergleichen Abenteuern öfter gewesen.

Dorimene. Mein Herr — —

Eliante. Zum Henker, Mademoiselle, wie glücklich bin ich! Ich komme auf Ihren Befehl hierher, und was noch mehr ist, ich komme verkleidet. Unser erster Besuch ist geheimnisvoll! O das Geheimnisvolle! Es ist zu allen gut, aber besonders in der Liebe, besonders da lebe das Geheimnisvolle!

Dorimene. Mein Herr —

Eliante. Ich bekannte Ihnen meine Liebe, und Sie glaubten mir auf der Stelle. Das ist die gewöhnliche Wirkung der Wahrheit; man darf sie nur hören, um sogleich überzeugt zu werden.

Dorimene. Mein Herr —

Eliante. Ja, Mademoiselle, wenn ich Ihnen auch meine Liebe nicht bekannt hätte, so hätten Sie sie doch mit allem Recht vermuten können, da Sie so schön, so reizend sind! Erlauben Sie, daß ich Ihre schönen Hände küssen darf! (Er wirft sich ihr zu Füßen.)

Dorimene. Stehen Sie doch auf, mein Herr! ꝛc.

Auf diese Scene folgen noch verschiedene andere, die mit gleichem Feuer und gleicher Leichtigkeit geschrieben sind. Marthon oder die falsche Eliante hatte sich, wie man gesehen, wegbegeben, um dem vermeinten Kavalier bei Dorimenen freies Feld zu lassen. Nun kömmt sie wieder, begiebt sich aber auch bald zum zweitenmale weg, nachdem sie sich gestellt, als ob die Liebe in ihrem Herzen dem Verdrusse, sich aufgeopfert zu wissen, Platz gemacht. Dorimene kann dem vermeinten Kavalier nicht länger widerstehen, sie kapitulieret, sie ergiebt sich; das Gesetz, welches ihr der Sieger vorschreibt, bestehet darin, daß sie den Damon nicht mehr sehen und die Hand des Dorante durchaus nicht annehmen soll. Dorimene läßt sich alles gefallen, und indem kömmt Damon dazu. Eliante hatte ihm aus dem Streiche, den sie Dorimenen spielt, ein Geheimnis gemacht und fährt also fort, unter ihrer Verkleidung auch ihn zu hintergehen; sie nimmt noch dazu den gaskonischen Accent an, damit er sie nicht an der Stimme erkennen soll. Dorimene läßt sie beisammen und sagt dem vermeinten Kavalier in einem zärtlichen Tone, daß sie ihn diesen Abend erwarte. Die Scene zwischen dem Damon und der Eliante ist ungemein lustig; denn da Damon seine Gebieterin nicht erkennt, so sagt er ihr Dinge, die sie ungemein verdrießen und in dem Vorsatze, sich nie mit ihm zu verheiraten, bestärken. Auch sie macht es ihm nicht besser und bringt ihm, indem sie sich rühmt, auch über Elianten bald zu triumphieren, einen unüberwindlichen Abscheu vor dieser Heirat bei. Der vermeinte Kavalier begiebt sich endlich weg, Damon befiehlt dem Pasquin, ihm zu folgen; Lisette, die von Dorimenen den nämlichen Befehl erhalten hat, gesellt sich zum Pasquin, um ihn gleichfalls kennen zu lernen.

In der Zwischenzeit zum dritten Aufzuge hat Lisette erfahren, daß der vermeinte Kavalier Eliante selbst ist, Pasquin aber hat diese Entdeckung nicht gemacht, sondern sagt seinem Herren bloß, daß der Kavalier, dem er auf seinen Befehl nachgefolgt, geraden Weges zu Elianten gegangen sei und sich da Freiheiten herausgenommen habe, die nur einem beglückten Liebhaber oder einem Gemahle zustünden. Dieses Wort Gemahl stehet in Ansehung der Entwicklung nicht umsonst; der Verfasser hat es sich folgendermaßen zu nutze gemacht. Dorimene wird durch den Streich, den ihr Eliante gespielt, erbittert und schwöret, sich dafür zu rächen. Da sie nun die große Abneigung kennt, welche Damon und sie

vor der Heirat haben, so glaubt sie, sie nicht besser bestrafen zu können, als wenn sie sie trotz dieser Abneigung mit einander verheiratet. Sie beredet also den Damon, daß Eliante seit sechs Monaten insgeheim vermählt sei, und ein Gleiches heftet sie auch Elianten von dem Damon auf. Sie fallen beide so glücklich in dieses Netz, daß sie dem Dorante versichern, sie wären nun bereit, die Verbindung, vor welcher sie soviel Widerwillen bezeigt, zu vollziehen. Dorante faßt sie bei dem Worte, sie unterzeichnen den Kontrakt, und jeder bildet sich ein, daß er wegen der frühern Verbindung, wegen der sie einander in Verdacht haben, null und nichtig sein werde. Da aber diese frühere Verbindung eine bloße Erfindung von Dorimenen ist, so sind sie verbunden, den Kontrakt zu erfüllen. Dorante erzeigt sich dafür gegen Dorimenen so erkenntlich, daß er ihr erlaubt, sich mit ihrem ersten Liebhaber, dem Valère, zu verheiraten.

Gandini. *)

1) Le mari supposé, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini zum erstenmal aufgeführt den 16. Mai 1746.

Personen: Pantalon, Vater des Mario. Mario, Liebhaber der Flaminia. Flaminia, Schwester des Lelio. Lelio. Octavio. Lucinde, Schwester des Octavio. Der Doktor, Richter. Scapin, Bedienter des Pantalon. Coraline. Häscher. Die Scene ist zu Bologna.

Pantalon ruft seinen Sohn Mario, der in Florenz den Rechten obgelegen, nach Bologna zurück, ihn mit Lucinden zu verheiraten, den Scapin aber hat er nach Florenz geschickt, um die Flaminia daselbst aus dem Wege zu räumen, weil er weiß, daß sein Sohn sterblich in sie verliebt ist. Scapin läßt sich bei Erblickung der Flaminia erweichen, entdeckt ihr den bösen Vorsatz des Pantalons und giebt ihr den Rat, sich zu verbergen. Unterdessen darf es Mario nicht wagen, seinem Vater ungehorsam

*) Dionisio Gandini, von Verona gebürtig, ein noch lebender Schauspieler und dramatischer Dichter. Er kam 1754 auf das italienische Theater zu Paris, wo er vornehmlich die Rolle des Scaramouche spielte. Im Jahre 1755 hat er dieses Theater wieder verlassen. Die folgenden Entwürfe sind von seiner eigenen Erfindung, dieser erste ausgenommen, welches ein alter Entwurf ist, den er nur geändert.

17. Le mari supposé, Der untergeschobene Ehemann.

zu sein, sondern reiset von Florenz ab, nachdem er seiner Gebieterin tausend Versprechungen einer ewigen Treue gethan, ohne zu wissen, welche Gefahr ihm bevorstehet. Er wird unterwegens unpaß und kömmt also vier Tage später bei seinem Vater an, so daß Harlekin, sein Bedienter, den er bei seiner Geliebten zurückgelassen, einen Tag eher als er in Bologna mit einem Briefe von der Flaminia ankömmt, deren Tod er, so wie sie ihm befohlen, überall ausbreitet.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt die Straße vor, in der Pantalon wohnet.) Scapin kömmt von Florenz an und hinterbringt dem Pantalon den Tod der Flaminia. Weil Pantalon schon weiß, daß sich sein Sohn gehorsam erzeigt, scheinet er über das Geschehene verdrießlich zu sein, giebt dem Scapin einen Beutel Geld, damit er schweigen soll, und schickt ihn zur Ruhe, nachdem er ihm vertraut, daß er Lucinden aus Frankreich erwarte, mit der er seinen Sohn verheiraten wolle.

Harlekin als Kurier sucht den Mario und giebt zu verstehen, daß ihm ein wichtiges Geheimnis, die Flaminia betreffend, aufgetragen sei. Pantalon erblickt ihn und will ihn auslocken. Anfangs hätte sich Harlekin bald verschnappt, doch auf einmal besinnt er sich, daß sein Geheimnis von großer Wichtigkeit ist, und wickelt sich, so gut er kann, aus seinen Reden, welche die Neugierde des Alten auf das Äußerste reizen, wieder heraus. Der Doktor kömmt dazu und sagt dem Pantalon, daß sein Neffe verwundet worden, und daß er als Richter des Orts sogleich die nötigen Nachsuchungen deswegen wolle thun lassen; hiermit geht er ab. Lucinde tritt auf mit ihrem Bruder, dem Octavio, und dem Lelio, den sie unterwegens haben kennen lernen; Lelio ist der Flaminia Bruder und hat sich in Lucinden verliebt. Octavio und Lucinde erkundigen sich nach der Wohnung des Pantalon bei dem Pantalon selbst, der sich nach einigen Komplimenten zu erkennen giebt und sein Mädchen, die Coraline, ruft. Sie kömmt und thut um die Neuangekommenen sehr geschäftig. Octavio reiset unter dem Vorwande, daß sein Vater krank sei, wieder zurück, Coraline dringt in den Lelio, es sich bei dem Pantalon gefallen zu lassen; Pantalon verweiset ihr, daß sie sich so gemein mache, und führt sie mit Lucinden ab, nachdem er sich von dem Lelio mit Ehren losgemacht, der ganz allein stehen blieb und zu verstehen giebt, daß er sich zwar eilends nach Florenz machen sollte, weil ihm sein

Vater geschrieben, daß seine Schwester Flaminia unsichtbar geworden, daß ihn aber seine Liebe zu Lucinden hier in Bologna zurückhalte; er geht ab.

Mario langet von Florenz an und scheinet fest entschlossen, niemals eine andere als die Flaminia zu heiraten. Er trifft den Harlekin an, der ihn überall sucht, und erkundigt sich sogleich bei ihm nach seiner Gebieterin. Harlekin sagt ihm, daß sie gestorben sei, erzählt ihm alle Umstände ihres Todes und übergiebt ihm den Brief der Flaminia, in welchem sie ihm meldet, daß sie ihm getreu und als die Seinige sterbe. Mario schreiet, dieser Brief sei ein tödliches Gift für ihn, und fällt ohnmächtig nieder. Der Doktor kömmt mit den Häschern dazu und sucht den Mörder seines Neffen; er erkennt den Mario und hält ihn für tot. Er fragt den Harlekin um die Ursache, und dieser antwortet, daß er an einem vergifteten Briefe, den er ihm eben gegeben, gestorben sei. Auf dieses Geständnis wird er festgehalten und ins Gefängnis geführt. Pantalon und Scapin erscheinen und freuen sich über die Ankunft der Braut; allein der Doktor meldet ihnen den Tod des Mario und zugleich, daß man sich seines Mörders bereits versichert und ihm sein Recht widerfahren lassen wolle. Pantalon will verzweifeln; Scapin gehet ab, um den Brief, den er für vergiftet hält, zu verbrennen und sich alsdenn nach dem Gefängnisse zu begeben, zu sehen, ob er den Schuldigen kenne. Pantalon, Lucinde und Coraline nahen sich traurig dem Mario, der durch Seufzer noch einige Zeichen des Lebens von sich giebt. Endlich kömmt er wieder zu sich, zu großer Freude der Zeugen seiner Auferstehung, die ihn mit nicht geringem Erstaunen eiligst zu dem Richter laufen sehen, sobald er vernommen, daß man seinen Bedienten eingezogen und den Brief der Flaminia verbrannt. Das Theater verändert sich und stellt die Gerichtsstube vor. Mario kömmt eben dazu, als man den Harlekin auf sein eigen Geständnis zum Tode verurteilen will; das Urteil wird widerrufen; die Häscher wollen bezahlt sein, und Harlekin bezahlt sie mit Schlägen; die spielende Personen verlassen alle die Scene, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellt wieder die Straße vor, in welcher Pantalon wohnet.) Auf einer Seite tritt Scapin auf und auf der andern Flaminia. Sie erkennen einander, und sie erkundiget sich nach dem Mario. Scapin stockt, und endlich

erzählt er ihr das vermeinte Unglück ihres Liebhabers. Flaminia begiebt sich voller Verzweiflung in das Haus des Pantalon, wohin ihr Scapin folgt, um es zu verhindern, wenn sie sich etwa zu erkennen geben wollte. Harlekin kömmt in vollem Laufe und sucht sich vor den Häschern zu retten, die eine andere Bezahlung verlangen, als die er ihnen bereits gegeben. Als er eben in das Haus des Pantalon hereinspringen will, kömmt Coraline heraus, mit der er eine verliebte Scene hat. Pantalon kömmt mit Lucinden und seinem Sohne dazu, dem er wegen seiner Liebe zu Florenz einige Vorwürfe macht. Mario und Lucinde machen einander ziemlich frostige Höflichkeitsbezeigungen, und auf einmal erscheinet Flaminia als eine Rasende zwischen ihnen und fragt, was man mit dem Körper ihres Geliebten gemacht habe. Sie erblickt den Mario, erkennt ihn und wird von ihm erkannt; beide thun einen gewaltigen Schrei und bleiben ohne Bewegung. Scapin giebt die Flaminia für seine Muhme aus, Namens Brunette, und sagt, er habe sie kommen lassen, um sie bei Lucinden in Dienste zu bringen. Er bemäntelt das Erstaunen der beiden Verliebten so gut als möglich und ist auch so glücklich, dem Alten seinen Verdacht zu benehmen. Harlekin kömmt dazu, und nun hätte beinahe dieser alles wieder verdorben; Scapin jagt ihn zweimal fort und trägt ihn endlich auf den Schultern weg, indem Pantalon unterdessen der Lucinde ihr Zimmer anweiset. Mario versichert der Flaminia aufs neue seine Treue und erfährt von ihr, daß sie dem Scapin ihr Leben zu danken habe. Scapin kömmt nebst Coralinen dazu, die er mit dem Harlekin getroffen hat, und macht ihr deswegen Vorwürfe. Pantalon kömmt gleichfalls mit Lucinden wieder und will den Mario zwingen, ihr die Hand zu geben. Flaminia nimmt des Vaters Partei und erklärt sich wider ihren Liebhaber; Pantalon befiehlt seinem Sohne, Brunetten zu gehorchen, der er sein ganzes Ansehen hiermit erteile. Mario verspricht, sich ihr mit Freuden zu unterwerfen, nur müsse sie ihm nicht befehlen, seine Geliebte zu Florenz zu vergessen. Harlekin kömmt und meldet den Fremden an, der mit Lucinden gekommen ist und mit ihr zu sprechen verlange. Pantalon begiebt sich mit ihr hinein, um ihn in ihrem Zimmer zu erwarten, und trägt es der vermeinten Brunette auf, ihn zu empfangen. Lelio erkennt im Hereingehen seine Schwester und will mit ihr schelten; sie besänftiget ihn aber, indem sie sich für verheiratet ausgiebt, und der

Bruder und die Schwester umarmen sich. Mario, der auf sie acht gegeben, ihre Reden aber nicht hören können, wird eifersüchtig und zwingt den Lelio, den Degen zu ziehen. Harlekin versucht, sie mit seinem hölzern Seitengewehre aus einander zu bringen, läuft aber, als es nichts verfangen will, davon und schreiet um Hilfe. Flaminia ruft dem Mario zu, daß er sich mit ihrem Bruder schlage, und Scapin dem Lelio, daß er mit dem Gemahl seiner Schwester zu thun habe. Pantalon kömmt auf das Geschrei dazu, Harlekin kömmt ihm nach und wirft mit alten Töpfen um sich, womit sich der zweite Aufzug beschließt.

Dritter Aufzug. Flaminia eröffnet den dritten Aufzug mit dem Mario, dem sie den Rat giebt, seinem Vater zu gehorchen; hierauf umarmt sie ihn und nimmt Abschied. Mario erschrickt darüber und begiebt sich mit dem Harlekin weg; Lelio aber, der dazukömmt, sucht seine Schwester wegen des Unglücks zu beruhigen, welches sie für sich und den Mario befürchtet, wenn er sich seinem Vater zu widersetzen fortführe, und verspricht, den Pantalon zur Einwilligung in ihre Heirat zu vermögen. Flaminia begiebt sich weg, der Doktor kömmt, und Lelio erkennt ihn für einen Freund seines Vaters. Er verklagt den Pantalon und den Mario bei ihm und ersucht ihn, beide in Verhaft nehmen zu lassen; der Doktor gehet ab, um die nötigen Befehle deswegen zu erteilen, und Lelio folgt ihm. Flaminia kömmt wieder und freuet sich, daß sie nunmehr Hoffnung habe, den Mario zu heiraten; Coraline, die sie belauscht und sie für weiter nichts als für Brunetten hält, erstaunt über ihre Verwegenheit; sie geht ab, dem Pantalon hiervon Nachricht zu geben, sucht ihn aber überall vergebens, weil er unterdessen nebst dem Mario in Verhaft genommen worden. Sie kömmt mit Lucinden wieder, die sie anstatt Pantalons getroffen hat, und erzählt ihr, auf was sich Brunette Rechnung mache. Lucinde erzürnt sich über die Flaminia, und indem kömmt Scapin und meldet, was mit dem Pantalon und Mario vorgegangen, worauf sich alle wegbegeben, sie in dem Gefängnisse zu besuchen. Das Theater verändert sich und stellet die Gerichtsstube vor. Alle spielende Personen sind hier beisammen. Der Doktor macht sich fertig, den Pantalon zu verhören, der es sogleich von selbst gesteht, daß er die Flaminia habe umbringen lassen. Der Doktor antwortet, es sei jetzt von keinem Morde die Rede, sondern die Sache wäre diese, daß Mario die Schwester des Lelio seinem Ver-

sprechen gemäß heiraten solle, oder er werde ihn als einen Verführer zu gebührender Strafe ziehen. Lelio erkläret seinesteils, daß der Verklagte derjenige sei, der seiner Schwester die Ehe versprochen; Harlekin wendet dagegen ein, daß Mario sich bereits mit seiner Gebieterin eingelassen habe; Lucinde beklagt sich gleichfalls, daß sich Mario, ohngeachtet ihn Pantalon mit ihr verbinden wolle, mit aller Welt und sogar mit Brunetten verspreche; Scapin endlich will die Rechte eines vornehmen Frauenzimmers in Florenz behaupten, welche die erste Hypothek auf den Mario habe. Der Richter will den Mario auch schon als einen Erzverführer verurteilen, doch Scapin erkläret das Rätsel, und es findet sich, daß die Schwester des Lelio, die Gebieterin des Harlekin, das vornehme Frauenzimmer von Florenz und Brunette nicht mehr als eine und die nämliche Person sind und Mario sich nur mit der einzigen Flaminia versprochen hat. Pantalon wird gezwungen, in die Heirat zu willigen; Lelio heiratet Lucinden, Harlekin Coralinen, und die Komödie hat ein Ende.

2) Les Bohémiens, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini zum erstenmal aufgeführet den 6. Junius 1748.

Personen: Der Doktor. Mario, des Doktors Sohn. Harlekin, Bedienter des Doktors. Pantalon. Scapin, Hauptmann einer Zigeunerbande. Lelio und Lucinde, erkannte Kinder des Pantalon. Coraline, Zigeunerin. Eine Bande Zigeuner und Zigeunerinnen. Ein Müller. Bauern.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt einen Wald und verschiedne Häuser vor.) Der Doktor erscheint und ist auf den Pantalon sehr erzürnt. Er sagt, daß dieser seine Bosheit gegen ihn nun auf das Äußerste getrieben, indem er ihm seinen Zaun niederreißen lassen und dadurch verursacht, daß ihm die wilden Tiere vielen Schaden gethan. Pantalon antwortet ihm, er müsse toll im Kopfe sein. Harlekin kömmt mit einem Bauer dazu, den er abprügelt, weil er Feigen von dem Hinterhofe des Doktors gestohlen. Pantalon wird sehr ungehalten darüber, daß man seinen Bauer so mißhandelt. Der Doktor versetzt, daß, wenn man ihm (dem Pantalon) Recht widerfahren lassen wollte, man ihm ebenso begegnen müßte, weil er an allen seinem Unglücke schuld sei.

18. Les Bohémiens, Die Zigeuner.

Pantalon straft ihn Lügen, der Doktor antwortet mit einer Ohrfeige; Pantalon ziehet seinen Dolch, Harlekin aber treibet ihn mit einer guten Tracht Schläge vom Platze und begiebt sich mit dem Doktor weg.

(Das Theater stellet ein Feld mit Zelten vor.) Zigeuner und Zigeunerinnen legen dem Scapin die Beute vor, die sie gemacht haben; nur Lelio hat ihm nichts vorzulegen, und Scapin wirft ihm den wenigen Geschmack vor, den er an ihrer Profession habe. Coraline macht Lucinden aus, daß sie den Leuten so schlecht wahrzusagen wisse. Lucinde antwortet ihr, daß sie vor diese Lebensart allzu viel Abneigung habe. Scapin lieset beiden, dem Lelio und der Lucinde, den Text und sagt ihnen, daß sie sehen müßten, wo sie was verdienten, und heißt diejenigen, die sich die vergangene Nacht ermüdet haben, zur Ruhe gehen. Er macht der Coraline tausend Schmeicheleien und empfängt einen Beutel von ihr. Nachdem er dem Lelio und der Lucinde noch mehr als einmal wiederholt, daß sie so ihrem Exempel folgen sollten, begiebt er sich mit Coralinen weg.

Lelio und Lucinde sind nichts weniger als geneigt, dergleichen Ermahnungen nachzukommen. Lelio giebt der Lucinde den Rat, die Flucht mit ihm zu nehmen, und verspricht ihr, sie zu heiraten. Lucinde antwortet, daß sie ihn zwar liebe und hochschätze, allein sie wisse selbst nicht, warum sie nicht die geringste Neigung habe, ihn zu heiraten. Lelio antwortet ihr mit aller möglichen Zärtlichkeit, ohne über ihre abschlägliche Antwort verdrießlich zu sein. Sie gehen mit einander ab.

Der Doktor kömmt und erzählt dem Mario seinen Streit mit dem Pantalon. Mario ist um soviel weniger damit zufrieden, da er weiß, daß Pantalon sehr reich ist, und daher verdrießliche Folgen besorget.

Harlekin kömmt dazu und hinterbringt, daß Pantalon beschlossen habe, die ganze Familie des Doktors umbringen zu lassen. Der Alte wird darüber ganz unruhig; Harlekin glaubt ihn zu beruhigen, indem er ihm seine Tapferkeit rühmet. Doch kaum läßt sich Pantalon mit seinen Bauern sehen, als der furchtsame Harlekin die Flucht nimmt. Mario verteidiget den Doktor, und Scapin, der mit seinem Gefolge dazukömmt, bringt sie aus

9. macht Lucinden aus, schilt Lucinden aus.

einander. Als Harlekin niemanden mehr sieht, will er alles tot machen und beschließt den Aufzug mit seinen Großsprechereien.

Zweiter Aufzug. Lucinde, nachdem sie über die Liebe des Lelio und über die Härte, mit welcher ihr Scapin begegnet, ihre Betrachtungen angestellt, fühlt sich sehr ermüdet, läßt sich auf eine Rasenbank nieder und schläft ein.

Mario erblickt sie, findet sie ungemein reizend, wird in sie verliebt, nahet sich ihr und weckt sie dadurch auf. Anfangs will sie fliehen, Mario aber hält sie auf, und sie sagt ihm wahr. Mario ärgert sich, daß er sie eine so unwürdige Profession treiben sieht, und sagt ihr, daß sie ja wohl auf eine anständigere Art ihr Glück finden könne; er bietet ihr hierauf seinen Beutel an, den sie aber ausschlägt. Scapin schilt die Lucinde, daß sie das Geschenke, das man ihr machen wollen, nicht angenommen. Mario entschuldiget sie, erkennt den Scapin, erzeigt sich gegen ihn sehr freundschaftlich und bittet ihn, seinen Vater und ihn gegen die Verfolgungen des Pantalons zu verteidigen. Scapin verspricht, ihn und seine ganze Familie in Sicherheit zu setzen, wenn sie ihre Zuflucht in seine Zelte nehmen wollten, und führt Lucinden mit sich fort. Mario wird über das Weggehen der Lucinde empfindlich und folgt ihr nach, nachdem er dem Harlekin befohlen, seinem Vater zu sagen, daß er in die Zelte des Scapins flüchten solle.

Coraline kömmt dem Harlekin unter die Augen, und er findet sie nach seinem Geschmacke. Indem sie ihn mit Wahrsagen unterhält, visitieren ihm zwei kleine Zigeuner die Schubsäcke. Harlekin bekennt hierauf der Coraline seine Liebe, die sie erwidern zu wollen sich stellet. Sie beredt ihn, sein Kleid abzulegen; die kleinen Zigeuner tragen es weg, und Coraline schleicht sich auch davon.

Der Doktor, der in dem Augenblicke dazukömmt, ist Ursache, daß Harlekin den ihm gespielten Streich nicht sogleich merkt, sondern vor allen Dingen die ihm von dem Mario an den Alten aufgetragene Kommission ausrichtet. Der Alte ist sogleich bereit, sich die Nachricht zu nutze zu machen. Unterdessen sucht Harlekin seine Kleider vergebens; er erblickt den Scapin, bei dem er sich wegen des erlittenen Raubes beklagt. Scapin giebt insgeheim seiner Bande Befehl, die Kleider wiederzubringen. Harlekin setzt noch hinzu, es thue ihm leid, daß er sich über die Zigeunerin, die ihn beraubt, beklagen müsse, da sie ihm so wohl gefalle.

Scapin giebt ihm den Rat, nicht so zärtlich zu sein, sonst könnte ihn leicht der Hauptmann der Bande, wenn er seine Liebe zu der Zigeunerin erführe, zu Tode prügeln lassen. Coraline bringt des Harlekins Kleider wieder, und dieser kann sich nicht enthalten, ihr seine Liebe nochmals zu verstehen zu geben. Scapin giebt sich ihm hierauf als den Hauptmann der Bande zu erkennen, Harlekin zittert und kann kaum vor Erschrecken wieder zu sich kommen. Scapin will die Zigeunerin wegen ihres Diebstahls bestrafen, und sie bittet den Harlekin, ihr Gnade auszuwirken. Harlekin bittet darum, Scapin gesteht sie ihm zu und geht mit seinen Leuten ab.

Kaum sieht sich Harlekin mit Coralinen allein, als er ihr um den Hals fallen will. Auf einmal steht Scapin zwischen ihnen; er ist wider den Harlekin aufgebracht und will ihn binden lassen, weil es nur einem Zigeuner erlaubt sei, eine Zigeunerin zu lieben. Um ihn zu besänftigen, sagt Harlekin, daß er sich mit Vergnügen unter sie wolle aufnehmen lassen. Scapin ist es zufrieden, nur soll er vorher eine Probe von seiner Geschicklichkeit ablegen, wozu eben eine Gelegenheit vorfällt. Zwei Zigeuner bringen einen Esel, mit Federvieh beladen, unter die Zelte, den sie einem Müller gestohlen. Scapin läßt das Federvieh abladen und befiehlt dem Harlekin, den Esel an den Müller wieder zu verkaufen und ihm bei der Gelegenheit seinen Beutel zu stehlen; wenn er dieses bewerkstelliget, so solle er Zigeuner sein und Coralinen heiraten dürfen. Harlekin versteht sich dazu, und Scapin giebt ihm einen Bart und einen Mantel, sich zu verkleiden. Der Müller kömmt ganz außer Atem und fragt ihn, ob er nicht wisse, wohin die Zigeuner ihren Weg genommen. Harlekin antwortet, er habe darauf nicht acht gegeben, sondern suche vielmehr selbst, diesen Spitzbuben auf das eiligste zu entkommen; er wünsche sogar, sagt er, daß er seinen Esel loswerden könne, damit er nicht gar darum käme. Dem Müller steht der Esel an, und indem er dem Harlekin Geld dafür geben will, stiehlt ihm dieser seinen Beutel. Der Müller merkt es und läuft ihm nach, doch die Zigeuner verteidigen ihren künftigen Mitbruder, umringen den Müller tanzend und vermitteln es, daß Harlekin sich mit dem Esel, den er ihm verkauft, wieder davon machen kann.

Dritter Aufzug. (Das Theater stellt einen Wald und Zelte vor.) Die Zigeuner und Zigeunerinnen spielen neben ihren

Zelten. Da Scapin merkt, daß Lucinde und Lelio durchaus nicht geneigt sind, ihre Profession zu treiben, so möchte er ihrer gern los sein. Er giebt zu verstehen, daß der Hauptmann der Bande, der vor ihm gewesen, ihm sie bestens empfohlen und zugleich ein Papier anvertrauet habe, das er nicht eher als nach Verlauf eines Jahres erbrechen solle. Da nun das Jahr eben um ist, so öffnet er die Schrift und findet, daß Lucinde und Lelio des Pantalons Kinder sind; er ruft sie, und sie kommen von ihrem Spiele zu ihm. Scapin spricht sehr freundlich mit ihnen und sagt, daß sie nun nicht mehr lange bei der Profession bleiben sollten, die sie so sehr verabscheuten; er kenne ihren Vater, und dieser sei vollkommen imstande, sie in glückliche Umstände zu setzen. Er ersucht sie, ihm auf einige Augenblicke zwei Schaumünzen, die sie bei sich haben, anzuvertrauen. Lucinde und Lelio geben sie ihm. Der Doktor und Mario kommen, bei dem Scapin ihre Zuflucht zu nehmen, der sie auch sehr wohl aufnimmt und sie mit dem Pantalon auszusöhnen verspricht. Unterdessen, daß sich der Doktor unter den Zelten umsieht, kömmt Lucinde dazu, gegen die sich Mario sehr höflich erzeiget; sie entdecken einander beide ihre Liebe.

Harlekin, der es dem Scapin nachthun will, macht hierüber ein großes Geschrei und sagt den Verliebten, daß niemand eine Zigeunerin lieben dürfe, wenn er nicht selbst von der Profession wäre. Scapin giebt dem Harlekin recht, worüber sich dieser sehr fröhlich erzeigt. Doch als sich Coraline ungemein vergnügt stellt, daß nunmehr auch Mario bald von ihrer Gesellschaft sein werde, fängt er an, eifersüchtig zu werden.

Pantalon kömmt und bittet den Scapin, ihn zu rächen, und macht ihm ein Geschenk; Scapin nimmt es an und schickt ihn wieder fort. Er freuet sich sehr, da er sieht, daß die Liebe die Familien des Doktors und des Pantalons ohne Schwierigkeit wieder vereinigen werde, und der Aufzug endiget sich mit der Aufnahme des Harlekins, welche Scapin vorzunehmen befiehlt.

Vierter Aufzug. Scapin giebt dem Mario den Rat, ohne Bedenken Zigeuner zu werden, um Lucinden heiraten zu können; er versichert ihn, daß er ihm in einigen Stunden beweisen wolle, daß sie von ebenso gutem Geschlechte sei als er, und daß es für sie beide gut sein werde, wenn er seinem Rate folge. Da Mario den Scapin kennet und von ihm hintergangen zu werden sich nicht fürchten darf, so williget er in alles, was er von ihm verlangt.

Harlekin giebt dem Doktor den Rat, Zigeuner zu werden, weil es doch sein Sohn auch bald sein werde, der Doktor aber giebt auf seine Reden nicht acht. Indem erblickt Pantalon den Harlekin, erinnert sich an die Schläge, die er von ihm bekommen, zieht seinen Dolch und will sich rächen. Harlekin läuft davon.

Scapin hält den Pantalon auf und sagt ihm, daß er ein Geheimnis besitze, durch welches er ihm einen sehr wichtigen Dienst leisten könne; wenn er ihn nämlich an seinen Feinden werde gerächet haben, wolle er ihm das Vergnügen machen, zwei Kinder, die er für verloren halte, wiederzufinden. Pantalon ist für Freuden außer sich und will wissen, wenn ihm dieses Glück widerfahren solle. Scapin befiehlt ihm, in die nächste Grotte zu gehen, wo er seine Beschwörungen machen wolle. Pantalon gehorcht, Scapin folgt ihm, nachdem er zu verstehen gegeben, daß er zu seiner List alles vorbereitet habe.

Der Doktor hat sich von einer gewaltigen Liebe zu Coralinen einnehmen lassen und sucht sie, sich ihr zu entdecken. Seine Leidenschaft wird in Coralinens Gegenwart immer stärker; sie merkt die Liebe, die der Alte gegen sie empfindet, stellt sich, sie erwidern zu wollen, und da er ihr sie zu heiraten verspricht, scheinet sie ganz traurig, weil sie seine Frau, wie sie sagt, nicht sein könne, wenn er nicht Zigeuner würde. Sie fügt hinzu, daß er sich zwar, wenn er sie wirklich liebe, kein Bedenken machen dürfe, es zu werden, indem sein Sohn bereits Zigeuner geworden, um Lucinden zu heiraten. Der Doktor erstaunet über diese Nachricht; es wird ihm schwer, sich zu entschließen, doch endlich siegt die Liebe bei ihm, er begiebt sich mit Coralinen weg und ist bereit, alles zu thun, was sie von ihm verlangt.

(Das Theater stellt einen Wald und einen großen Felsen vor.) Scapin befiehlt dem Pantalon, auf den Felsen zu steigen, wo er ihm einen Beweis von seiner Wissenschaft geben wolle. Seine Beschwörungen erschrecken den Pantalon; er erschrickt aber noch weit mehr, als er mitten in Flammen die Devisen erscheinen sieht, die auf den Schaustücken seiner Kinder stehen. Pantalon verlangt sie von dem Scapin, und dieser verspricht sie ihm auch; indem aber ruft er unterirdische Geister, die ihn wegführen und von dem Felsen hinunterrollen lassen, womit sich der Aufzug endet.

Fünfter Aufzug. Lelio und Lucinde führen den Pantalon, der nach seinem Falle kaum mehr gehen kann. Sie erzeigen sich

dem Alten ungemein behilflich, der ihnen seine Dankbarkeit nicht genug ausdrücken kann. Die Sympathie verursacht bei allen dreien Bewegungen, von welchen sie die Ursache nicht begreifen können. Lelio und Lucinde umarmen den Pantalon mit Ehrfurcht, und Pantalon umarmt sie mit Zärtlichkeit.

Da Harlekin und der Doktor den Pantalon wahrnehmen, so wollen sie ihn umbringen; Lelio und Lucinde verteidigen ihn, und dieser Zufall verdoppelt Pantalons Liebe gegen sie.

Scapin, der alles, was vorgegangen, insgeheim mit angesehen, läßt den Doktor und den Harlekin, desgleichen den Lelio und die Lucinde abgehen; vorher aber erhebt er die Großmütigkeit dieser letztern. Pantalon betrübt sich, da sie ihn verlassen sollen. Scapin bewundert die Macht des Bluts und führt den Pantalon mit sich fort.

(Das Theater stellt einen Wald vor mit den Zelten des Scapins.) Die ganze Bande des Scapin ist zum Aufbruche fertig. Pantalon erstaunet, da er den Doktor und den Mario unter den Zigeunern gewahr wird. Scapin sagt ihm, daß sie keine Zigeunerin hätten heiraten können, ohne es selbst zu sein. Pantalon glaubt nunmehr an seinen Feinden genug gerächet zu sein, da sie sich so weit erniedriget. Scapin bittet ihn, seinen Groll nicht weiter zu treiben und zu bedenken, daß sich die liebsten Zweige seiner Familie gleichfalls unter der Bande befänden. Zugleich fragt er seine Leute, ob sich einer von ihnen den Vater des Lelio und der Lucinde zu hassen unterstehe. Sie beschwören alle einmütig das Gegenteil. Und nun giebt Scapin dem Lelio und der Lucinde ein Zeichen, die sich dem Pantalon zu Füßen werfen und ihm ihre Schaumünzen überreichen. Pantalon vergießt Freudenthränen und umarmt sie. Er sieht nun, daß sich die Natur schon vorher für sie erkläret, er söhnt sich mit seinem Feinde aus und freuet sich über die Verbindung ihrer Kinder.

Harlekin ist wider den Scapin in der größten Wut, weil er ihm sein Wort nicht gehalten, sondern Coralinen an den Doktor verheiratet, und will nicht länger Zigeuner sein. Scapin aber besänftiget ihn mit der Hoffnung, daß Coraline, die jetzt einen alten Mann heirate, bald Witwe werden und ihm alsdenn eine reiche Erbschaft zubringen werde. Hierauf giebt sich Harlekin zufrieden, und die Komödie endiget sich mit der Verheiratung des Mario mit Lucinden und des Doktors mit Coralinen.

3) Arlequin et Scaramouche voleurs, nach dem Entwurfe des Herrn Gandini, in fünf Aufzügen, zum erstenmal aufgeführt den 5. Dezember 1747.

Personen: Pantalon. Der Doktor. Flaminia, des Pantalons Tochter. Lucinde, des Doktors Tochter. Mario, des Doktors Sohn. Lelio, des Pantalons Sohn. Coraline, Kammerfrau bei der Flaminia. Nicolo, Bedienter des Pantalon. Ein Hauptmann. Scaramouche, das Haupt einer Bande Spitzbuben. Harlekin, Spitzbube. Spitzbuben, als Soldaten, Häscher und Bediente verkleidet. Verschiedene Nebenpersonen.

Erster Aufzug (Das Theater stellt eine Straße vor, in welcher man das Haus des Doktors und des Pantalon siehet.) Harlekin, ein Spitzbube, beklagt sich bei seinem Hauptmann, dem Scaramouche, daß er nicht die gehörige Achtung vor ihn habe. Scaramouche antwortet ihm, es sei seine eigene Schuld, weil er sich der Profession nicht besser befleißige. Hierauf giebt er ihm verschiedene Lehren, die sich Harlekin zu nutze zu machen verspricht, und beide begeben sich weg. Mario tritt auf und giebt in einem Monologue zu verstehen, daß er sich in Flaminien, des Pantalons Tochter verliebte; er klopft an des letztern Thüre an; Coraline kömmt heraus und giebt ihm von ihrer Gebieterin, der Flaminia, einen Brief. Er fängt ihn an zu lesen; Scaramouche wird ihn von weiten gewahr und zeigt ihn dem Harlekin. Dieser nahet sich ihm, und da er siehet, daß Mario den Brief der Flaminia einsteckt, so bittet er ihn, weil er doch lesen könne, die Gütigkeit zu haben und ihm auch einen Brief zu lesen, den er ihm dabei einhändiget. Mario will ihm diese Gefälligkeit erweisen, und indem er es eben thun will, stiehlt ihm Harlekin sein Schnupftuch und macht sich mit davon. Mario wird es gewahr und läuft ihm nach. Der Doktor tritt auf und sagt, daß Pantalon, sein guter Freund, eben jetzt die Heirat seiner Tochter mit einem sehr reichen Fremden geschlossen habe, welcher Fremde ein Landsmann und Anverwandter von demjenigen sei, dem er seine Tochter bestimmt; er wolle also gehen und ihm Glück wünschen. Er klopft bei dem Pantalon an; Coraline macht auf und sagt ihm, daß sich Pantalon eben anziehe. Der Doktor sagt, er wolle ihn auf dem Kaffeehause erwarten, und geht fort. Pantalon kömmt aus seinem

1. Arlequin et Scaramouche voleurs, Harlekin und Skaramuz als Diebe.

Hause heraus; Coraline bestellt bei ihm, was ihr der Doktor eben gesagt; er heißt sie wieder ins Haus gehen und will sich zu seinen Freunden begeben. Als er fort ist, kömmt Lelio und unterhält sich ganz allein mit seiner Liebe zu Lucinden, des Doktors Tochter. Scaramouche, als ein vornehmer Herr gekleidet, den Harlekin als Stallmeister und verschiedene Spitzbuben in Livrei hinter sich, redet ihn höflich an. Er sagt ihm, daß er ein Fremder von Stande sei, der zu seinem Vergnügen reise und nicht gerne in einem Wirtshause einkehren wolle; er bittet ihn, ihm ein Haus irgend einer angesehenen Person in der Stadt zu nennen, wo er sich sieben oder acht Tage mit Ehren aufhalten könne. Lelio läßt sich durch den Namen, welchen sich Scaramouche giebt, hintergehen und versichert, daß ihn sein Vater Pantalon mit Vergnügen aufnehmen werde. Da Lelio zugleich hört, daß dieser Herr seinem Stallmeister befiehlt, die Mauleseltreiber, welche seine Bagage geführt, zu bezahlen, der Stallmeister aber kein Geld bei sich zu haben vorgiebt, so erbietet sich Lelio, die nötige Summe vorzuschießen, und wird beim Worte gehalten. Er zahlt den Mauleseltreibern das geforderte Geld und will seinen Beutel wieder zu sich stecken, Harlekin aber praktizieret ihm den Beutel weg, ohne daß er es merkt. Lelio nimmt von dem fremden Herren Abschied, nachdem er ihm das Haus seines Vaters gewiesen, und sagt, er wolle gehen, die Zimmer für ihn zurechtmachen zu lassen. Er kömmt aber den Augenblick wieder, weil er seinen Beutel vermißt; er ersucht den Fremden, ihm zu sagen, ob nicht etwa einer von seinen Leuten seinen Beutel aufgehoben, den er ohne Zweifel fallen lassen, indem er ihn einzustecken geglaubt. „Mein Herr," ruft Scaramouche, „Sie können leicht recht haben. Und hui, daß mein Stallmeister diesen Fund gethan hat! Ich habe seit einiger Zeit ohnedem Ursache, dem Burschen nicht zu trauen, und sobald ich von meinen Reisen wieder zu Hause komme, werde ich ihn sicherlich zum Henker jagen." Der Stallmeister nimmt den Verdacht sehr übel und antwortet trotzig, daß diese Rede seinem Herrn das Leben kosten solle. Lelio bittet für ihn um Gnade, und indem er sich zwischen sie beide stellen will, kömmt er ins Gedränge und verlieret seinen Hut. Der Herr, der Stallmeister und die Bedienten sprengen aus einander, der eine dahin und der andere dorthin; Lelio verfolgt sie, und der erste Aufzug ist aus.

Zweiter Aufzug. Harlekin und Scaramouche eröffnen, so wie

den ersten, also auch den zweiten Akt. Harlekin weiß sich sehr viel damit, daß er die Lehren, die ihm Scaramouche gegeben, so gut in Ausübung gebracht, und dieser gesteht ihm auch zu, daß er sich zu bilden anfange. Sie hören jemand kommen und begeben sich weg. Mario tritt auf und beklagt sich über die Heirat, welche Pantalon zwischen seiner Tochter und einem Fremden geschlossen. Scaramouche erscheint und scheinet, gegen die hinterste Scene redend, sehr verdrießlich, daß ein Mensch, an den er zwanzig Louisdor auf sein Wort verloren, Mißtrauen in ihn setzt und ihm nicht einmal vierundzwanzig Stunden nachsehen will. Er sei so rasend, sagt er, daß er einen Demant, den er am Finger habe, und der gern hundert Louisdor wert sei, lieber gleich für zwanzig verkaufen möchte, damit er nur mit einem so unbilligen Menschen weiter nichts zu thun haben dürfe. Mario, der den Wechsel des Spiels auch schon oft erfahren, läßt sich seinen Verdruß nahe gehen, redet ihn an und erbietet sich großmütig, ihn aus der Verlegenheit zu reißen und ihm, soviel er nötig habe, zu leihen. Scaramouche nimmt das Anerbieten mit der Bedingung an, daß er seinen Ring zum Unterpfande nehmen soll. Mario, der seinen Beutel schon aufgemacht hat, weigert sich dessen, Scaramouche aber wirft ihm wider seinen Willen den Ring in den Beutel und faßt zugleich darnach, indem Mario die zwanzig Louisdor herauslangen will. Mario erstaunt und will den Beutel wieder an sich ziehen; der Doktor kömmt dazu, und Scaramouche beklagt sich, daß ihm Mario einen Beutel, den er fallen lassen, nicht wiedergeben wolle; zum Beweise, daß der Beutel ihm gehöre, könne der und der Ring dienen, der sich nebst seinem Gelde darin befinde. Nachdem der Doktor die Sache so befunden, giebt er seinem Sohne, ohne ihn anzuhören, unrecht und überliefert dem Scaramouche den Beutel, der sich vergnügt davon macht. Endlich bringt Mario, aber zu spät, seinen Vater aus dem Irrtume und eilet dem Spitzbuben nach. Der Doktor bleibt allein und giebt zu verstehen, daß Soldaten in die Stadt gekommen und er einen Offizier in sein Haus werde einnehmen müssen. Er klopft an sein Haus an und befiehlt seiner Tochter, welche herauskömmt, den neuen Gast zu empfangen; sie verspricht zu gehorchen und gehet wieder hinein. Scaramouche und Harlekin, welche den Doktor behorcht, begeben sich schleunig weg, aber in dem Augenblicke ist Harlekin auch wieder da und zeigt sich dem Doktor als einen zerstümmelten Offizier, dem beide Beine

abgeschossen worden. Er sitzt in einer Sänfte, und die Träger sind als Soldaten verkleidete Spitzbuben. Indessen aber, daß Harlekin dem Doktor seine Heldenthaten erzählt und dieser ihn eben zu sich hineinführen will, kömmt der wahre Kapitän, der bei ihm logieren soll, und der Betrug wird entdeckt. Die Träger sowohl als der Krüppel nehmen Reißaus, und der zweite Aufzug schließt sich mit großem Tumulte.

Dritter Aufzug. Pantalon sagt zu seiner Tochter Flaminia, daß er jetzt nicht bei barem Gelde sei, und da ihre Heirat, die er nunmehr richtig gemacht, ihm ganz gewiß starke Ausgaben machen werde, so wolle er ein Teil von seinem Silberwerke versetzen, damit ihm bei solchen Umständen nichts fehle. Er befiehlt also seiner Tochter, die entbehrlichen Stücke beiseite zu setzen. Harlekin und Scaramouche haben alles mit angehört, und dieser sagt jenem etwas ins Ohr. Sie gehen beide fort, kommen aber sogleich wieder, Harlekin als Gerichtsfron mit Spitzbuben, die sich in Häscher verkleidet, und Scaramouche als ein Kaufmann, den man Schulden halber in Verhaft genommen. Scaramouche erblickt den Pantalon und ersucht ihn um Hilfe; er sei, sagt er, sehr unglücklich, daß man ihn um tausend Thaler setzen wolle, da er doch bei sich zu Hause für noch einmal soviel Waren habe. „Aber," setzt er hinzu, „da mir diese Trabanten nicht erlauben wollen, nach Hause zu gehen, so haben Sie doch die Gütigkeit, ich bitte Sie, und schreiben ein paar Worte für mich an meine Tochter; denn wie Sie sehen (er zeigt ihm seinen Arm, den er in der Binde trägt), ich kann es selbst nicht thun." Pantalon, der sich nichts Böses vermutet, schreibt folgende Worte, die er ihm vorsagt: „Liebe Tochter, Überbringern dieses händige sogleich das Bewußte ein!" Indem Pantalon den Zettel schreibt, mauset ihm Harlekin die Uhr, und Scaramouche begiebt sich, sobald er den Pantalon weit genug von seinem Hause vermutet, mit dem Zettel zu der Flaminia, die ihm sogleich, weil sie ihres Vaters Hand kennet, die ausgesetzten Stücke Silber überliefert. Als Pantalon bald darauf mit einem Wucherer, der das Silber abholen will, nach Hause kömmt und von Flaminien und Coralinen, was bereits damit geschehen, erfährt, läuft er plötzlich fort, um den Dieb womöglich noch einzuholen, und Flaminia geht mit Coralinen wieder hinein. Lelio tritt allein auf und sagt, daß er mit seiner Geliebten gern sprechen möchte; er klopft an des Doktors Thüre an, und Lucinde kömmt heraus.

Sie haben eine zärtliche Scene mit einander, in welcher ihm Lucinde meldet, daß sie ihr Vater an einen Fremden versprochen, der ein Landsmann desjenigen sei, dem Pantalon die Flaminia zugesagt. Lelio versichert sie, daß er diese Heirat schon zu verhindern wissen werde; sie geht wieder hinein, und ihr Liebhaber begiebt sich fort. Pantalon und der Doktor treten mit einander auf; der Doktor sagt seinem Freunde, daß er den Augenblick einen Brief erhalten, in welchem man ihm die baldige Ankunft ihrer künftigen Schwiegersöhne berichte, daher sie alle Augenblicke zu erwarten stünden. Scaramouche, der sie beständig auf dem Korne hat, sagt dem Harlekin etwas ins Ohr und geht mit ihm ab. Den Augenblick darauf kömmt Harlekin als ein Bedienter verkleidet und meldet dem Pantalon die Ankunft des künftigen Gemahls der Flaminia und bittet ihn, die Thüre offen zu halten, um seinen Koffer und übrige Equipage einzunehmen; hiemit geht er ab, und der Doktor verläßt den Pantalon, um sich zu erkundigen, ob sein künftiger Schwiegersohn nicht auch zugleich mit angelangt; Pantalon gehet aber in sein Haus, um das Nötige zu veranstalten. Das Theater verändert sich und stellt ein Zimmer mit einem Bette und einem Schreibtische vor; auf dem Tische stehet ein angezündetes Wachslicht, weil es Nacht geworden. Man sieht Flaminien, die sich gegen Coralinen wegen des Schicksales beklagt, das ihr Vater ihr zugedacht; diese tröstet sie; Pantalon kömmt dazu und meldet ihr die Ankunft ihres Bräutigams; sie fängt ihre Klagen aufs neue an, die aber durch den Nicolo, einem Bedienten aus dem Hause, unterbrochen werden, der ihnen meldet, daß der Bediente des Herrn, den Flaminia heiraten solle, mit dessen Koffer angekommen sei. Flaminia geht voller Verdruß ab, und Coraline folgt ihr. Harlekin, als ein Bedienter verkleidet, bringt einen sehr schweren Koffer, den ihm Nicolo hereintragen hilft. Pantalon befiehlt diesem, es dem erstern an nichts fehlen zu lassen, und begiebt sich weg. Nicolo will den Harlekin mit zum Abendessen nehmen; Harlekin schlägt es aus; Nicolo dringt vergebens in ihn und stellt ihm vergebens vor, daß er ihn selbst um eine gute Mahlzeit, die er auf Kosten seines Herrn mit ihm thun könnte, brächte; dem Harlekin ist allzu viel daran gelegen, allein zu bleiben, als daß er sich erbitten lassen sollte. Da endlich Nicolo sieht, daß er nichts ausrichten kann, so schlägt er ihm vor, zu Bette zu gehen, und sagt, daß er bei ihm werde schlafen müssen,

weil noch keine Kammer für ihn zurechtgemacht worden. Dieses setzt den Harlekin in eine neue Verlegenheit; er giebt dem Nicolo zu verstehen, daß er gern allein schlafe und lieber die Nacht hier auf seinem Koffer zubringen als bei einem andern im Bette liegen wolle. Nicolo versetzt, daß er zu wohl zu leben wisse, als daß er ihn auf dem Koffer werde schlafen lassen. Um ihn loszuwerden, vertraut ihm Harlekin, daß er ihm eine gewisse kleine Krankheit, die er seit einigen Tagen merke, mitzuteilen fürchte; doch Nicolo versteht gleich, was er für eine Krankheit meine, und heißt ihn deswegen außer Sorgen sein, weil er ihm das nicht erst mitteilen dürfe, was er schon habe. Harlekin wird ungeduldig und vertrauet ihm ferner, daß er sehr unruhige Träume zu haben pflege; daß er sich oft im Schlafe von seinen Feinden verfolgt zu werden einbilde; daß er auch schon einmal das Unglück gehabt, einen seiner besten Freunde, der an seiner Seite geschlafen, mit dem Dolche zu erstechen, weil ihm geträumt, als müsse er sich gegen einen Mörder verteidigen. Aber diese Gefahr schreckt den Nicolo noch weniger ab, weil er gleichfalls sehr schlimme Träume zu haben pflege und wohl gar, wenn man sich an seiner Seite nur ein wenig rühre, im Schlafe seinen Mann anfasse und ihn zum Fenster herauswerfe. Harlekin bekömmt also noch weniger Lust, das Bette mit dem Nicolo zu teilen; er wird in allem Ernste auf ihn böse, und da dieser Bediente dem Pantalon zu mißfallen fürchtet, wenn er den Diener seines Schwiegersohns durch eine überlästige Höflichkeit noch ungehaltener mache, so läßt er ihn endlich zufrieden und begiebt sich fort. Sogleich kömmt Scaramouche aus dem Koffer, in welchem er verschlossen war, hervor; Harlekin leuchtet ihm, und sie nahen sich dem Schreibtische, ihn zu erbrechen. Scaramouche hat Meißel und Hammer und will das Schloß damit aufsprengen; kaum aber hat er den ersten Schlag mit dem Hammer gethan, als ein Hund, der in einem Winkel des Zimmers gelegen, und den sie nicht wahrgenommen, aufspringt und an zu bellen fängt. Scaramouche hält inne, Harlekin schmeichelt dem Hunde, um ihn zum Schweigen zu bringen; Scaramouche thut einen andern Schlag mit dem Hammer, der Hund verdoppelt sein Bellen, bis endlich Pantalon es hört und dazukömmt. Scaramouche hat kaum soviel Zeit, sich wieder in den Koffer zu werfen, und Harlekin kriecht geschwind unter das Bette, mit dem brennenden Lichte in der Hand, und thut, als ob er in dieser Stellung schlafe. Pantalon sieht

unter das Bette und glaubt, er müsse außerordentlich müde sein, daß ihn der Schlaf so überfallen; er nimmt ihm das Licht aus der Hand und setzt es wieder auf den Tisch, ohne ihn aufzuwecken, und geht fort. Scaramouche verläßt sogleich seinen Koffer, und Harlekin will ihm aufs neue leuchten; sobald aber jener wieder mit dem Hammer an zu schlagen fängt, fängt der Hund aus allen Kräften wieder an zu bellen; die zwei Spitzbuben wollen verzweifeln; Harlekin ist der Meinung, dem nichtswürdigen Hunde mit dem Hammer eines vor den Kopf zu versetzen, allein sie können ihn nicht erhaschen und bewegen ihn nur, desto stärker zu bellen. Pantalon kömmt dazu, und die Spitzbuben eilen wieder auf ihre Posten; Pantalon erstaunt über die seltsame Nücke des Harlekins, daß er nicht, ohne sich zu leuchten, schlafen kann; denn er hat auch dieses Mal das Licht aus den Händen zu setzen vergessen. Er nimmt es ihm wieder weg, setzt es auf den Tisch und begiebt sich zum zweitenmale fort. Die Spitzbuben machen sich wieder an ihre Arbeit, und der Hund hebt aufs neue an zu bellen 2c. Dieses Theaterspiel mit den vergebnen Versuchen des Scaramouche und des Harlekin und der Dazukunft des Pantalon auf das Bellen des Hundes kann nach Belieben wiederholt werden. Endlich ist Pantalon den Spitzbuben so geschwind auf dem Dache, daß sich Harlekin über Hals und über Kopf mit dem brennenden Lichte in der Hand in den Koffer wirft und den Scaramouche statt seiner unter das Bette zu kriechen nötiget. Pantalon sieht durch die Spalte des Koffers Licht schimmern und glaubt, er brenne; indem er ihn aber näher betrachtet, sieht er, daß er nicht verschlossen ist; er eröffnet ihn und findet zu seinem großen Erstaunen weiter nichts als den Harlekin darin, der noch immer das brennende Wachslicht hält. Nun wird dem Pantalon der Handel verdächtig; er nimmt dem Harlekin das Licht zum letztenmale aus der Hand und sucht in der Kammer herum, um wenigstens nachzusehen, ob dieser mit dem Lichte nicht etwa Schaden gemacht; er sieht unter das Bette, erschrickt, als er einen Unbekannten darunter erblickt, und ruft: „Diebe!" Auf sein Geschrei kömmt das ganze Hausgesinde, nur halb angekleidet und mit verschiedenen Instrumenten bewaffnet, herbei; doch sie sind alle zu erschrocken, als daß sie in der Geschwindigkeit die Spitzbuben verhindern könnten zu entkommen, und so endet sich der dritte Aufzug.

12. Nücke, Laune.

Vierter Aufzug. (Das Theater wird wie zu Anfange des ersten Aufzuges. Es ist Tag.) Mario klopft an die Thüre des Pantalon und will mit Flaminien sprechen. Coraline macht auf und sagt ihm, daß seine Geliebte vor Schrecken über die Spitzbuben in vergangner Nacht krank geworden; sie hören den Pantalon kommen, und Mario begiebt sich weg. Pantalon erscheint, befiehlt der Coraline, den Arzt zu holen, und geht wieder hinein. Coraline geht, ihre Kommission zu verrichten, und Scaramouche und Harlekin, die den Befehl des Pantalons mit angehört, nehmen sich eine neue Verkleidung vor und treten ab. Der Doktor kömmt und sagt in einer Monologue, er habe eben jetzt erfahren, daß die Eltern derjenigen, die er und Pantalon zu ihren Schwiegersöhnen ersehen, nicht so gut stünden, als man sie habe bereden wollen, und dieses sei ohne Zweifel die Ursache ihres Außenbleibens, welche Vermutung er jetzt seinem Freunde mitteilen wolle. Coraline kömmt wieder und sagt ihm, daß sie einen Arzt für die Flaminia holen müssen, worauf sie beide zum Pantalon hineingehen. Das Theater verändert sich und stellt ein Schlafzimmer vor. Man erblickt darin Flaminien in dem Anzuge und der Stellung einer unpäßlichen Person nebst dem Pantalon, dem Doktor und Coralinen, die ihr Mut einsprechen. Man klopft an; Coraline geht und sieht, wer es ist, kömmt wieder und meldet den Arzt an. Pantalon befiehlt ihr, ihn hereinzubringen; sie führt den Harlekin, als Arzt verkleidet, hinein und geht ab. Während der Scene, in welcher sich Harlekin, so gut ihm möglich, aus der Rolle, die er über sich genommen, zu wickeln sucht, kömmt Coraline in größter Bestürzung wieder und sagt, daß Mario und Lelio von Spitzbuben angefallen worden; man eilet voller Verwirrung ihnen zu Hilfe; die Kranke bleibt mit dem Arzte allein, und dieser packet ihres Geschreis ohngeachtet alles Silberzeug, das er in dem Zimmer findet, zusammen und geht damit fort. Pantalon kömmt auf das Geschrei der Flaminia wieder zurück und sagt, sie solle sich nur trösten, es habe nichts zu sagen. — „Sie sind also noch", versetzt sie, „zu rechter Zeit dazugekommen?" — „Ohne Zweifel", erwidert Pantalon. Flaminia wünscht ihm Glück, daß er den Spitzbuben also noch angehalten, der alle sein Silberzeug weggetragen, und Pantalon wird über diese nähere Erklärung sehr bestürzt; denn als er sagte, es habe nichts zu sagen, hatte er es von der Gefahr verstanden, in welcher man ihm gemeldet, daß sich sein

und seines Freundes Sohn befänden. Das Theater verändert sich abermals und wird wie zu Anfange des ersten Aufzuges. Man erblickt den Doktor, seinen Sohn Mario und den Lelio beisammen. Der Doktor bezeigt ihnen seine Freude, sie außer Gefahr zu sehen. Pantalon kömmt dazu; er hinterbringt dem Doktor, was er wegen der Liebe des Mario zu seiner Tochter und seines Sohnes zu Lucinden erfahren, und nach dem, was er wegen des Vermögens ihrer gehofften Schwiegersöhne von ihm selbst gehört, hielte er es, setzt er hinzu, für das Beste, wenn sie ihre alte Freundschaft durch eine doppelte Heirat noch enger verknüpften, ohne auf die, welchen sie ihre Töchter bereits versprochen, länger zu warten. Der Doktor giebt seine Einwilligung, die zwei Väter klopfen an ihre Thüren und rufen Lucinden und Flaminien, die sich wieder besser befindet, heraus. Sie sind über diese Nachricht sehr erfreut, allein Scaramouche und Harlekin haben ihre Unterredung abermals mit angehöret und machen sich fertig, ihnen bei der Gelegenheit neue Streiche zu spielen. Das Theater ändert sich und stellet den Garten an dem Hause eines Traiteurs vor; Mario, Flaminia, Lelio, Lucinde, Coraline, Pantalon und der Doktor treten herein, in dem Vorsatze, sich lustig zu machen. Sie rufen den Traiteur; Scaramouche erscheinet unter dieser Gestalt und versichert sie, daß sie sich in einem Hause befänden, wo es ihnen an nichts fehlen solle, und wo man sie auf den Wink bedienen werde; er bittet sie, nur alles, was ihnen beschwerlich sein könnte, abzulegen, und unter diesem Vorwande bemächtiget er sich ihrer Degen, Stöcke, Hüte, Fächer, und was sonst Mannspersonen oder Frauenzimmer abzulegen pflegen, wenn sie sich zu Tische setzen wollen. Er verschwindet damit, und Harlekin, als ein Petitmaitre gekleidet, tritt statt seiner herein und sagt ihnen, da er gehört, daß sich eine Gesellschaft braver Leute hier in dem Garten lustig mache, so habe er geglaubt, daß es ihr nicht unangenehm sein könne, wenn ein Mann von seinem Stande und seinen Verdiensten an ihrem Vergnügen teilzunehmen sich gefallen ließe. Er fordert hierauf eine Prise Tabak von ihnen, und nachdem er eines jeden von der Gesellschaft gekostet, findet er zwar keinen nach seinem Geschmacke, allein die Tabatièren kommen ihm außerordentlich schön vor, und unter dem Vorwande, sie genauer zu betrachten, behält er sie alle bei sich. Er verspricht ihnen hierauf, sie einen ganz vortrefflichen Tabak kosten zu lassen, und bietet ihn auch wirklich in einer

hölzernen Dose nach der Reihe herum, und zwar kömmt er an den Pantalon zuletzt, der den Tabak aus Gefälligkeit lobet. „Nun wohl“, sagt Harlekin, „ich schenke Ihnen den Tabak und die Dose! Aber eben fällt es mir ein, daß ich noch eine kleine Verrichtung habe, die mir das Vergnügen nicht erlauben will, länger bei Ihnen zu bleiben.“ Und hiermit will er fortgehen; man hält ihn aber zurück und sagt, daß es ihm zwar frei stehe fortzugehen, nur werde er so gut sein und vorher eines jeden Dose wieder herausgeben. „Sie scherzen,“ antwortet Harlekin; „ich habe ja dem Herrn (indem er auf den Pantalon weiset) gesagt, daß ich sie ihm schenke.“ Er versucht aufs neue, sich loszureißen; da er aber sieht, daß man ihm allzu sehr auf dem Halse ist, und daß er durchaus sein Geschenke wiedernehmen und alle zu sich gesteckten Dosen herausgeben soll, so wird er zornig und fragt, für wen man ihn ansehe, und ob man einen Mann wie ihn für einen Spitzbuben halten könne. Kurz, er bietet ihnen Trotz und will sich mit einem jeden von ihnen den Hals brechen. Sie laufen alle nach ihren Degen und Stöcken, doch Scaramouche ist dem Unglücke, das daraus entstehen könnte, zuvorgekommen und hat ihnen alle angreifende Waffen weislich aus den Händen gerückt. Das Hausgesinde des Traiteurs kömmt auf ihr Schreien dazu, so wie zu Ende des dritten Aufzuges das Hausgesinde des Pantalons auf das Geschrei ihres Herrn dazukam; sie sind auf die nämliche Weise, aber mit ebensowenig Nutzen bewaffnet, weil Harlekin Gelegenheit findet, sich während des Lärms davon zu machen, womit sich der vierte Aufzug beschließt.

Fünfter Aufzug. (Das Theater stellet ein Koffeehaus vor.) Alle die Personen, die sich in dem Garten des Traiteurs lustig machen wollen, sind auf dem Koffeehause beisammen. Scaramouche kömmt als ein Juwelenhändler verkleidet herein und stiehlt ihnen ihre Uhren, indem sie seine Waren besehen und feilschen. Er gehet ab, und Harlekin kömmt an seiner Statt, in einen Kaufmann verkleidet, der mit Lotterielosen handelt. Seine geschickte Hand hält Nachlese und sammelt vollends alles ein, was dem Fleiße des Scaramouche entwischt war. Gleichwohl merkt niemand eher, daß er bestohlen worden, als bis Harlekin bereits weg ist; sie halten sich an den Herrn des Kaffeehauses und an dessen Leute; es entstehen darüber Händel, und man schickt nach einem Kommissar. Scaramouche kömmt in der Kleidung einer Gerichts-

person, und Harlekin spielt die Rolle seines Schreibers. Indem der Kommissar sein Interrogatorium hält und alle auf ihn acht geben, ist sein Schreiber bemüht, eine schöne Uhr von der Wand herabzuhäkeln; allein es wird es jemand gewahr, und der Schreiber mitsamt dem Kommissar machen sich mit der Flucht davon und werden verfolgt. Das Theater verändert sich und stellt ein Zimmer in dem Hause des Pantalon vor. Der Doktor tritt mit ihm herein; sie sagen, daß die Spitzbuben abermals entkommen, daß man es aber der Obrigkeit gemeldet, die deswegen Nachsuchung werde thun lassen. Mario und Lelio kommen dazu und erzählen ihnen, daß man die Schelme endlich doch ergriffen; man bringt sie geführt und thut ihnen kund, daß sie sich aufs Rudern nur gefaßt halten sollen. Sie bitten um Gnade, sehen aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, sie zu erhalten. Auf einmal fängt Harlekin an zu schreien: „Feuer! Feuer!“ Man erschrickt, und jeder drängt sich, zu sehen, wo es ist. Die Spitzbuben machen sich den Augenblick zu nutze und entkommen. Sie werden verfolgt, und das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war. Harlekin und Scaramouche kommen in vollem Laufe, der eine auf dieser und der andere auf jener Seite herein; sie treffen sich und sagen, daß sie ihren Feinden zwar noch glücklich entkommen, daß sie aber allzu berühmt zu werden anfingen und es also wohl nicht wagen dürften, in dem Lande länger zu bleiben; das Beste wäre wohl, wenn sie mit einander wieder in ihr Vaterland nach Bergamo reiseten. Sie gehen mit einander ab, und die Komödie hat ein Ende.

4) La vengeance d'Arlequin, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Herrn Gandini zum erstenmal aufgeführt den 30. August 1747.

Personen: Der Doktor, Vater der Flaminia, die in dem Stücke aber nicht zum Vorschein kömmt. Lelio, Liebhaber der Flaminia. Mario, in die Flaminia verliebt. Coraline. Pantalon, in die Coraline verliebt. Harlekin, gleichfalls in Coralinen verliebt. Scapin, Harlekins Freund und Coralinens Geliebter. Bauern. Ein Geist. Die Scene ist in einem Walde und in einem Landhause des Doktors, welches nicht weit davon liegt.

2. Interrogatorium, Verhör. — 27. La vengeance d'Arlequin, Harlekins Rache.

Erster Aufzug. (Das Theater stellet einen Wald und auf der Seite ein Landhaus vor.) Mario eröffnet den Aufzug mit dem Doktor, bei dem er um seine Tochter Flaminia anhält. Der Doktor weigert sich, sie ihm zu versprechen, weil er dem Lelio, der sehr reich sei, sein Wort bereits gegeben habe. Mario verspricht, ihn in den Besitz eines Schatzes zu setzen, wenn er ihm seine Tochter geben wolle; der Doktor sagt sie ihm mit dieser Bedingung zu, und sie gehen mit einander ab, der Dokter, den Schatz zu sehen, und Mario, ihm denselben zu weisen. Coraline tritt mit dem Harlekin auf, der ihr einen jungen Hasen schenken will, den er auf der Jagd geschossen, allein Coraline, wie sie sagt, liebt nichts als Rebhühner. Harlekin verspricht, ihr welche zu bringen, und nun erklärt sie ihm frei heraus, daß er sich nur vergebene Mühe mache, weil sie den Scapin bereits liebe. Harlekin spielt den Großsprecher und will den Scapin umbringen, der eben dazukömmt. Coraline geht ihm entgegen und macht ihm tausend Liebkosungen, die Scapin zu großem Verdrusse des Harlekins nicht ungeneigt aufnimmt. Coraline sagt zum Scapin, daß Harlekin ihr gemeinschaftlicher Feind sei; Scapin wirft ihr ihre Härte gegen seinen Freund vor, und da Coraline hinzusetzt, daß sie niemand anders als ihn lieben und heiraten wolle, so antwortet er ihr, daß er keine Lust zum Heiraten habe. Coraline gehet ab, schwöret ihm einen ewigen Haß und drohet, sich wegen seiner Verachtung zu rächen. Harlekin beklagt sich über sein Unglück; Scapin tröstet ihn, bietet ihm seinen Beistand an und giebt ihm den Rat, Coralinen zu versprechen, daß er ihn, sie zu rächen, umbringen wolle, wenn sie sich entschlösse, ihn zu heiraten; sie gehen mit einander ab. Mario kömmt mit dem Doktor wieder, dem er den Schatz gewiesen, und verspricht, ihm denselben zu geben, sobald er ihn Flaminien heiraten lassen. Der Doktor sagt, er solle auf den Abend nur zu ihm kommen, da er das Nötige mit ihm verabreden und ihn an des Lelio Stelle annehmen wolle, den er gleichfalls zu eben der Stunde zu sich bestellt hat, und hiermit gehen sie wieder ab. Coraline tritt abermals auf und sagt, daß sie entschlossen sei, den ersten den besten zu heiraten, der sie an dem Scapin rächen wolle. Harlekin stellt sich ihr vor, und sie stößt ihn zurück; er verspricht ihr durch Lazzis und großsprecherische Gebärden, den Scapin aus dem Wege zu räumen; sie ist es zufrieden, ihn mit diesem Bedinge zu heiraten, verlangt aber, vorher

den Gegenstand ihres Hasses tot zu sehen. Harlekin giebt ihr durch neue Lazzis zu verstehen, daß er sie befriedigen wolle; sie geht ab, und Scapin tritt auf. Er und Harlekin überlegen, wie sie Coralinen hinter das Licht führen wollen. Sie wollen sich einer gewissen Grube, die in dem Walde ist, dazu bedienen, in die sich Scapin für tot hinlegen soll. Scapin kriecht sogleich in diese Grube, und Harlekin begiebt sich weg. Pantalon tritt auf und sieht sich überall um, ob er nicht jemand wahrnehme; er sagt, daß er an einem Orte des Waldes, auf den er weiset, ein Kästchen verstecken sehen, worin ein Schatz sei, und werde, wenn es Nacht geworden, ihn wegholen. Coraline kömmt dazu; Pantalon spricht mit ihr von Liebe, sie sagt ihm aber, daß sie keinen Alten heiraten wolle. Nachdem ihr Pantalon das Schweigen eingebunden, gelobet er ihr, sie zur Besitzerin eines Schatzes zu machen, wenn sie ihn heiraten wolle. Auf das Wort Schatz giebt es Coraline näher. Pantalon verspricht, sie in der Nacht abzurufen, da sie ihn denn mit einander holen wollten. Er geht ab, und Coraline sieht den Harlekin ganz freudig auf sie zukommen; er rühmt sich, den Scapin umgebracht zu haben, und Coraline verlangt den Leichnam zu sehen. Harlekin führt sie an die Grube, in die sich Scapin verkrochen; sie will ihn herausziehen; Harlekin redet es ihr aus; sie schimpft noch auf ihren toten Feind und läßt es dabei bewenden. Harlekin verlangt die Erfüllung ihres Versprechens; sie will vorher wissen, ob er reich ist; er sagt nein; sie erklärt ihm, daß ihr Mann notwendig Vermögen haben müsse; er droht ihr, sie gerichtlich anhalten zu lassen, ihr Wort zu erfüllen, weil er sein Wort erfüllt habe; sie antwortet, daß dieses für ihn der nächste Weg sei, sich hängen zu lassen, geht spöttisch fort und läßt ihn voller Verzweiflung stehen. Scapin kömmt aus der Grube wieder hervor und giebt dem Harlekin mit einer Menge Lazzis zu verstehen, was er wegen des Schatzes gehört habe. Sie sehen, daß es Nacht wird, und begeben sich weg, die nötigen Werkzeuge zu holen, um sich des Schatzes zu bemächtigen und denen vorzukommen, die den nämlichen Anschlag darauf haben. Pantalon kömmt mit einer Schaufel und einer Hacke; er hat Coralinen bei sich, die ihm mit Zittern folgt, und der er Mut einzusprechen sucht, da ohnedem der Mond nunmehr aufgehe und sie sich vor nichts fürchten dürften. Das Theater verändert sich und stellt einen tiefen Ort im Walde vor, der zum Teil von dem

Monde erleuchtet ist, und wo hin und wieder ein Baum steht. Scapin erscheint mit einem Kästchen, und Harlekin mit eben solchen Werkzeugen, als man den Pantalon gesehen; er bezeigt sich sehr furchtsam; Scapin spricht ihm Mut ein; sie graben das Kästchen mit dem Schatze aus, legen das andere, das sie mitgebracht haben, an dessen Stelle und bedecken es mit Erde. Es erscheint ein Geist und giebt ihnen, ich weiß nicht was für ein Papier, auf welchem, wie er sagt, das Geheimnis stehen soll, wie sie in ihrem Unternehmen glücklich sein können. Nachdem sie sich sehr erschrocken bezeigt, eilen sie mit dem Schatze und dem Geschenke des Geistes davon. An ihrer Statt treten Pantalon und Coraline auf, die das Kästchen, welches Harlekin und Scapin für das rechte zurückgelassen, ausgraben; sie eröffnen es hastig, und es springt ein Schwein heraus, das den erschrockenen Pantalon übern Haufen rennt. Sie laufen voller Angst davon, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellt zwar noch den Wald und das Landhaus vor, aber von einer andern Lage, mit einem Felsen auf der andern Seite des Hauses.) Mario erscheint mit dem Doktor, der ihm sein Versprechen erneuert, und begiebt sich fort, den Erfolg davon zu erwarten. Lelio erscheinet gleichfalls und klopft bei dem Doktor an, der wieder ins Haus gegangen war, um ihn an sein gegebenes Wort zu erinnern. Der Doktor kömmt und ist, wie er ihn erblickt, ganz verlegen; er sagt, die bewußte Heirat könne noch nicht so bald zustande kommen, weil er noch gar keine Anstalten dazu gemacht. Lelio stellt ihm die Unnötigkeit dieser Anstalten vor, und da ihn der Doktor kaltsinnig verlassen will, so geht er geradezu in das Haus hinein, und der Doktor hat nicht das Herz, ihm zu folgen. Mario kömmt dazu, und da er den Lelio zu dem Doktor hineingehen sehen, so schließt er daraus, daß ihm dieser nicht Wort halte, und sagt, daß er gehen und seinen Schatz an einen andern Ort bringen wolle. Der Doktor, voller Verwirrung und Mißvergnügen, begiebt sich in sein Haus. Coraline tritt mit dem Pantalon auf, sie sagt, daß er sie betrogen habe, und will ihm den Abschied geben. Dieser schwört, daß er den Räuber des Schatzes schon entdecken wolle; Harlekin kömmt dazu; Coraline macht ihm Liebkosungen, dem Pantalon zum Trotze, und nennt ihn ihren kleinen Mann. Pantalon will den Harlekin prügeln, Coraline setzt sich dargegen;

Harlekin, da er sieht, daß sie seine Partei nimmt, bekömmt Mut und jagt den Pantalon mit Schlägen vom Platze. Sobald der Alte fort ist, stößt Coraline den Harlekin, der sie umarmen will, von sich und verbirgt ihm die Ursache, warum sie ihn so wohl aufzunehmen geschienen, im geringsten nicht. Scapin, der alles mit angehört hat und sich während der Scene versteckt gehalten, stellt sich auf einmal zwischen sie und sagt zu Coralinen: „Du sollst ihn doch heiraten müssen, du magst wollen oder nicht!" Coraline, die ihn für tot hält, erschrickt ungemein; Harlekin stellt sich, als ob er gleichfalls sehr erschrecke, und sagt zu Coralinen, daß sie ja keinen Augenblick verlieren solle. Sie kann sich aber nicht entschließen, und Scapin drohet ihr, sie bis an ihren Tod zu verfolgen, wenn sie bei ihrer Weigerung verharre. Das Schrecken nimmt bei Coralinen zu, und da sie Scapin anfassen will und zu ihr sagt: „Heirate ihn gleich auf der Stelle!" so thut sie einen großen Schrei und läuft davon. Harlekin und Scapin bleiben allein, und Scapin erklärt seinem Freunde das Geheimnis, welches ihnen der Geist mitgeteilet; er läßt ihn die Worte auswendig lernen, in welchen es bestehet, und darauf begeben sie sich weg. Der Doktor und Lelio treten auf; dieser macht jenem sehr lebhafte Vorwürfe, daß er ihm sein Wort nicht halten wolle; er schwöret, sich zu rächen, und geht zornig fort. Mario, der dazukömmt, begegnet ihm nicht besser; er beschuldiget ihn, den Schatz, den er ihm gewiesen, entwendet zu haben, und verläßt ihn gleichfalls ganz wütend, mit der Drohung, daß es ihm das Leben kosten solle, wenn er ihm den Schatz nicht wieder herausgäbe. Der Doktor gerät ganz außer sich darüber; Pantalon kömmt dazu und fragt ihn nach der Ursache; der Doktor vertraut ihm den Verdacht des Mario, und Pantalon vertraut ihm seinen in Ansehung des Harlekins und weiß ihn höchst wahrscheinlich zu machen. Der Doktor bittet den Pantalon, ihm beizustehen, und sie werden einig, ihre Leute zusammenzubringen, sich des Harlekins zu bemächtigen und ihm das Geständnis abzudringen; sie gehen ab, um sogleich zum Werke zu schreiten. Scapin tritt mit dem Lelio auf, den er wegen des Doktors zu besänftigen sucht, von welchem er wegen der erhaltenen Beleidigung durchaus Genugthuung haben will. Scapin versichert ihm, daß es keiner harten Mittel bedürfen werde; Flaminia liebe ihn und habe ihn (den Scapin) gebeten, ihrem Liebhaber beizustehen; er habe es ihr versprochen und werde

sein Wort zu halten wissen. Hiermit führt er ihn mit sich fort; die zwei Alten treten mit einander auf, haben verschiedne Bauern bei sich und scheinen den Harlekin zu suchen. Coraline erscheint; sie ist von ihrem Schreck noch nicht wieder zu sich gekommen und erzählet ganz laut, daß Harlekin ihr zuliebe, und weil sie ihm Hoffnung gemacht, ihn zu heiraten, den Scapin umgebracht habe; jetzt habe sie keinen Augenblick Ruhe und werde ohne Unterlaß bald von dem Mörder, bald von dem Schatten des Ermordeten verfolgt. Diese Rede macht dem Doktor Hoffnung, den Harlekin wegen aller seiner Verbrechen bald bestraft zu sehen, und Pantalon naht sich Coralinen mit Bitte, ihm doch näher zu erklären, was sie jetzt von dem Scapin gesagt habe. Über den Namen Scapin und bei der unvermuteten Erblickung des Pantalon erhebt Coraline ein großes Geschrei und läuft davon. Der Doktor und Pantalon bleiben und sagen, daß sie ihr Möglichstes thun müßten, den Harlekin zu finden; in dem Augenblicke hören sie die Stimme dessen, den sie suchen; gleich darauf erblicken sie ihn; der Doktor, Pantalon und ihre Gehilfen verfolgen ihn und wünschen ihm höhnisch zu dem gefundenen Schatze Glück; er macht verschiedene Lazzis und leugnet es nicht ab; man will ihn zwingen, sich zu ergeben; er rettet sich hinter einen Felsen, und seine Feinde, die ihn nicht wollen entkommen lassen, sind nicht wenig bestürzt, da sie statt seiner nichts als einen Affen finden, der auf sie zuspringt und sie in die Flucht treibt. Dieses muß für eine Wirkung des Geheimnisses angesehen werden, das der Geist ihn und den Scapin gelehrt. Dieser Affe beschließt den zweiten Aufzug, so wie das Schwein den ersten beschlossen.

Dritter Aufzug. (Das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Pantalon und der Doktor fangen den dritten Aufzug an; sie sind noch ganz erschrocken und sagen, daß Harlekin ganz gewiß ein Zauberer sein müsse. Scapin kömmt und stellt sich, ohne ein Wort zu sagen, zwischen die beiden Alten, welches ihnen eine große Furcht einjaget, weil sie ihn auf das Wort der Coraline wirklich für tot halten. Scapin bringt sie aus dem Irrtume, und da sie dem Harlekin die Entwendung des Schatzes schuld geben, so verspricht er, daß sie ihn wiederfinden sollen, aber mit der Bedingung, daß der Doktor nicht mehr daran denken soll, seine Tochter an den Mario zu verheiraten, der ohnedem Händel genug bekommen werde, da er bei den Gerichten ver-

schiedentlich angegeben worden, daß er mehr als einem Frauenzimmer, mit welchem er es gehalten, die Ehe versprochen habe. Scapin versichert, daß er selbst mit den Leuten gesprochen, die wider den Mario zeugen würden, und erbietet sich sogar, sie zu dem Doktor zu bringen, wenn er es haben wolle. Der Doktor fasset ihn beim Worte, geht mit dem Pantalon herein, und Scapin bleibt allein auf der Bühne. Lelio kömmt; Scapin sagt ihm, daß es gut sein werde, wenn er sich in einem Augenblicke bei dem Doktor einfände, weil Harlekin daselbst, so wie sie es mit einander abgeredet, in verschiedener Gestalt verschiedene Zeugnisse wider den Mario ablegen werde. Scapin sagt hierauf dem Lelio etwas ins Ohr, und sie gehen mit einander zu dem Doktor hinein. Das Theater verändert sich und stellet das Zimmer in dem Hause dieses letzteren vor. Man siehet den Herrn des Hauses nebst dem Pantalon und dem Scapin hereintreten, der ihm eine Liste von den Zeugen giebt und abtritt, sie hereinzubringen. Sowie sie nun Pantalon, die Liste in der Hand, ruft, so kommen sie einer nach dem andern herein, oder vielmehr kömmt Harlekin zu verschiedenen Malen unter verschiedenen Verkleidungen herein. (Diese Verkleidungen müssen als eine neue Wirkung des von dem Geiste mitgeteilten Geheimnisses betrachtet werden.) Das Verhör wird von dem Mario unterbrochen, der eben, als Scapin abtritt, um den Harlekin unter einer neuen Gestalt wieder hereinzubringen, mit Coralinen dazukömmt und den Doktor, ohngeachtet ihn dieses Mädchen zurückzuhalten gesucht, umbringen will. Lelio erscheinet und nimmt die Verteidigung des Doktors über sich, der nunmehr Mut faßt und dem Mario schuld giebt, daß er sich ja bereits mit mehr als einem Frauenzimmer versprochen habe. Mario leugnet es, und Pantalon sagt, daß man ihn leicht überzeugen könne, wenn man ihm die Zeugen vorstellte, die Scapin vorgeführt habe. Coraline sagt, daß dieses nicht möglich sein könne, weil Scapin tot sei; der Doktor benimmt ihr ihren Irrtum und ruft den vermeinten Toten, ihn mit dem Mario zu konfrontieren. Anfangs scheinet Scapin ein wenig betroffen, er faßt sich aber bald wieder und klagt den Mario an, der ihn dafür umbringen will. Harlekin kömmt eben zu rechter Zeit dazwischen, seinen Freund aus der Verlegenheit zu reißen; er bezaubert den Mario und macht ihn unbeweglich, welches abermals eine Wirkung von dem Schutze des Geistes ist. Endlich verspricht Harlekin,

die Hälfte des Schatzes wieder herauszugeben, dessen Verlust den Mario so sehr aufgebracht, aber mit dem Bedinge, daß man die andere Hälfte ihm und dem Scapin lasse, und daß Coraline ihn, sowie Flaminia den Lelio heirate. Er droht ihnen allen, daß den, der sich seinem Willen nicht sogleich unterwerfen wolle, die Geister, die ihm zu Gebote stünden, durch die Luft mit sich fortführen sollten. Man kann leicht denken, daß niemand Lust haben wird, sich dieser Gefahr auszusetzen; man geht daher alles ein; der Doktor erfüllt sein erstes dem Lelio gethanes Versprechen und giebt ihm seine Tochter Flaminia; Coraline entsagt dem Scapin und heiratet den Harlekin, und die Komödie ist aus.

5) La vengeance de Scaramouche, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des Herrn Gandini zum erstenmal aufgeführt den 13. September 1745.

Personen: Der Marquis. Der Doktor, Vater der Flaminia. Flaminia, mit dem Marquis versprochen. Silvia. Lelio, Vetter der Silvia und Liebhaber der Flaminia. Pantalon, Haushofmeister des Marquis und in Coralinen verliebt. Coraline und Harlekin, Bediente des Marquis. Scaramouche, ein anderer Bediente des Marquis und Liebhaber der Coraline. Verschiedene andere Bediente. Ein Genius und zwei Gespenster. Die Scene ist in einer Stadt in Italien und einem nahegelegenen Walde.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt ein Zimmer in dem Schlosse des Marquis vor.) Pantalon eröffnet den ersten Aufzug mit dem Harlekin und Scaramouche. Er befiehlt diesem letzteren, mit den Anstalten zur Hochzeit zu eilen, weil der Marquis mit der Person, die er heiraten solle, angekommen sei. Scaramouche geht ab, und Pantalon befiehlt dem Harlekin, den Hegereitern des Marquis zu sagen, daß sie aufs geschwindeste einen Vorrat von Wildbret auf das Schloß bringen sollen. Sie gehen mit einander ab, und an ihrer Statt treten Coraline und Scaramouche, ihr Liebhaber, auf. Coraline erzählt diesem, daß man ihr die Flaminia, die Tochter des Doktors und künftige Gemahlin des Marquis, zur Aufsicht anvertrauet, und daß sie die Stelle einer Oberaufseherin bei ihr bekleiden werde. Scaramouche bezeigt ihr seine Eifersucht in Ansehung des Harlekins und des Pantalons; sie findet Mittel,

12. La vengeance de Scaramouche, Skaramuz' Rache.

ihn zu beruhigen; er verläßt sie, und Harlekin kömmt an seiner Statt; er macht der Coraline Liebkosungen, die sich darüber aufhält; der Haushofmeister kömmt dazu und thut, als ob er der Coraline etwas zu sagen habe, heißt seinen Nebenbuhler abtreten und wird befolgt. Coraline thut, als ob sie ihn sehr liebenswürdig fände, und erhält von ihm ein Kästchen mit Silber. Harlekin, der sie belauscht hat, kömmt wieder herein und drohet, dem Herrn des Hauses alles wiederzusagen, Pantalon aber verdammet ihn zu Wasser und Brot, und er geht weinend fort. Sobald er weg ist, umarmt Pantalon Coralinen und wird abermals von dem Scaramouche betroffen, der ihnen harte Vorwürfe macht; Scaramouche und der Haushofmeister werden mit einander handgemein, und Coraline läuft davon. Der Marquis kömmt auf den Lärm dazu, läßt sich die Ursache ihrer Schlägerei erzählen, giebt dem Scaramouche unrecht und befiehlt ihm, abzutreten. Scaramouche geht mit drohenden Gebärden gegen den Pantalon ab, und mit diesem begiebt sich der Marquis auch bald weg, nachdem er ihm vorher alles anzuwenden befohlen, daß sein Hochzeitfest ja recht prächtig werde. Harlekin und Scaramouche kommen wieder auf die Bühne; der erste weinet, weil er, wie er sagt, bereits vor Hunger sterbe, der andere weinet über die Untreue seiner Geliebten und flucht auf seinen Nebenbuhler und auf seinen Herrn. Sie geloben einander wechselsweise Dienste, gehen ab, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellet einen Wald vor, in welchem man ein Grabmal erblickt.) Scaramouche, um sich an seinem Nebenbuhler, dem Pantalon, und an seinem Herrn, der ihn in Schutz genommen, zu rächen, kömmt, einen Geist um Rat zu fragen, der, wie man ihm gesagt hat, seine Wohnung in dem Grabmale habe, das sich in dem nahgelegenen Walde befindet. Der Geist erscheint, verspricht, ihm zu helfen, schenkt ihm zwei Talismans oder bezauberte Ringe, deren Eigenschaften er ihm erkläret, und verschwindet. Das Theater ändert sich und stellt das Innere der Stadt vor. Man erblickt die Silvia mit ihrem Vetter, dem Lelio. Silvia, ob sie gleich als Mannsperson verkleidet ist, fürchtet dennoch sehr, der Marquis möchte sie erkennen, ehe sie den Anschlag, den sie im Sinne habe, ausgeführt. Sie giebt vor, auf sein Herz und seine Hand einen Anspruch zu haben, und kömmt ihresteils, seine vorhabende Heirat zu verhindern.

Lelio, der sich in Flaminien verliebt hat, hat sich gleichfalls vorgenommen, sie nicht so ruhig vollziehen zu lassen. Die zwei Neuangekommenen treffen unterwegens den Scaramouche, der den Lelio erkennt, ihn anredet und fragt, wer sein Reisegefährte sei. Lelio antwortet, es sei ein Goldsticker, den er bei dem Marquis in Dienste bringen wolle. Scaramouche, dem einer von seinen Talismans, dessen er sich statt eines Ringes bedient, die Wahrheit entdeckt, giebt dem Lelio zu verstehen, daß er sich nichts aufheften lasse, verspricht aber ihm und der Silvia seine Dienste und steckt ihr seinen zweiten Talisman an den Finger, der den Marquis sie zu erkennen verhindern werde. Hierauf führt er sie mit sich fort, sie seinem Herrn als geschickte Sticker vorzustellen, die ihm ihre Dienste anbieten wollten. Der Doktor tritt mit dem Pantalon auf, der ihm wegen der bevorstehenden Heirat seiner Tochter Glück wünscht. Der Doktor zeiget ihm die Juwelen, die er der jungen Frau bestimme und auf die neueste Manier habe fassen lassen. Scaramouche kömmt als ein Bettler, der nur einen Arm hat, dazu und bittet sie um eine Gabe; er verläßt sie nach verschiednen Lazzis, und der Doktor und Pantalon gehen ihren Weg nach dem Schlosse des Marquis. Das Theater ändert sich und stellt, wie in dem ersten Aufzuge, ein Zimmer in diesem Schlosse vor, wo man den Herrn des Hauses mit seiner Braut in Unterredung erblickt; er fragt sie um die Ursache ihrer Melancholie; sie antwortet, daß sie diese Ursache selbst nicht wisse, und verläßt ihn. Scaramouche tritt herein und meldet zwei berühmte Goldsticker bei dem Marquis, die der Ruf von seiner Pracht und bevorstehenden Vermählung hergelockt. Der Marquis befiehlt, sie hereinzubringen; Scaramouche geht deswegen ab und kömmt mit ihnen wieder zurück. Der Marquis nimmt sie in seine Dienste und befiehlt dem Scaramouche, ihnen ein Zimmer anzuweisen, worauf sie Scaramouche mit sich abführt. Der Doktor kömmt und will dem Marquis die Juwelen zeigen, die er seiner Tochter geben wolle, kann sie aber nicht finden. Pantalon, der mit ihm zugleich gekommen ist, vermißt desgleichen seinen Beutel, und da sie sich des einhändigen Bettlers erinnern, so argwohnen sie mit Grund, daß er ihnen die Juwelen und den Beutel gestohlen habe. Der Marquis tröstet sich dieses Zufalls wegen sehr leicht und sagt, daß es seiner Frau darum an Juwelen nicht fehlen solle. Harlekin kömmt und meldet weinend, daß der Schneider in dem Zimmer der Flaminia sei;

der Marquis fragt ihn, warum er weine; er erzählt seine Begebenheit; Pantalon sagt dem Herrn, daß er ein Taugenichts sei, der sich beständig betrinke und seine Strafe haben müsse. Harlekin macht verschiedne Lazzis, seinen Hunger auszudrücken, und bewegt endlich den Herrn zum Mitleiden, daß er ihm zu essen zu geben befiehlt. Harlekin fährt mit seinen Lazzis fort, sie sind aber nunmehr von einer andern Art und drücken nichts als Freude aus; er springt dem Marquis um den Hals; der Marquis stehet auf, sich seiner unbequemen Umarmungen zu entwehren; Harlekin verdoppelt sie und folgt ihm nach, und Pantalon und der Doktor folgen dem Harlekin gleichfalls. Coraline erscheinet und sucht den Vorwürfen und der Verfolgung des Scaramouche auszuweichen; er tritt mit ihr zugleich auf, und da sie sieht, daß sie ihn nicht verhindern kann, mit ihr zu reden, so faßt sie den Anschlag, ihn zu überschreien, um ihn wenigstens so zum Stillschweigen zu bringen. Auf einmal erscheinet der Geist, der dem Scaramouche seinen Schutz versprochen hat, mitten unter ihnen und droht, sie wegen ihrer Buhlerei und Frechheit zu strafen. Coraline und Scaramouche selbst erschrecken über diese unvermutete Erscheinung und laufen davon, womit sich der zweite Aufzug beschließt.

Dritter Aufzug. Der Marquis kömmt mit dem Pantalon und sagt zu ihm, da die Hochzeit noch den Abend vor sich gehen solle, so sei es Zeit, daß er die Leute, welche die Anstalten dazu machen helfen, bezahle; er solle sie also einen nach dem andern rufen lassen und ihnen ihren bedungenen Lohn geben; er solle keinem, setzet der Marquis hinzu, etwas abziehen, sondern ihnen vielmehr noch etwas zulegen, damit sie teil an seiner Freude hätten. Er geht ab, und Coraline kömmt und zanket mit dem Harlekin, der einen Kapaun entwendet; Pantalon befiehlt diesem Vielfraße, den Arbeitsleuten zu sagen, daß sie ihren Lohn holen sollen, und zugleich heißt er ihm, in der Stube, wo er ihn ihnen austeilen wolle, alles zurechtzumachen. Harlekin geht ab und läßt dem Haushofmeister und seiner Lieblingin alle Freiheit, einander Liebkosungen zu machen; sie machen sich den Augenblick auch wohl zu nutze und gehen bald darauf ab. Das Theater verändert sich und stellt eine Stube mit einem Kleiderschranke vor; Harlekin ist beschäftiget, alles in Ordnung zu bringen; der Haushofmeister kömmt und befiehlt dem Harlekin, die Arbeitsleute hereinzubringen; Harlekin bringt den Scaramouche unter verschiednen Gestalten herein,

und dieser empfängt also unter Springen und Singen einzig und allein, was Pantalon unter eine große Anzahl von Personen auszuteilen glaubt, womit sich der dritte Aufzug endet.

Vierter Aufzug. (Das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Pantalon schlägt Coralinen vor, sie aus den Diensten des Marquis zu bringen und sie zu heiraten; sie ist es zufrieden, und Pantalon geht ab. Scaramouche, der alles mit angehört hat, kömmt und verlanget den Vorzug, mit dem Zusatze, daß er bald ebenso reich als sein Mitbuhler sein werde; er verträgt sich mit ihr, umarmt sie und geht mit ihr ab. Der Doktor und der Marquis erscheinen; der Schwiegervater hinterbringt seinem Schwiegersohne, daß Flaminia geschworen habe, ihn nicht eher zu heiraten, als bis sie eine Gnade von ihm erlangt; der Marquis zeigt sich geneigt, ihr alles zu gewähren, und der Doktor ruft seine Tochter. Flaminia kömmt und sagt dem Marquis, daß ein Frauenzimmer von Stande ihre Zuflucht zu ihr genommen, damit er ihr mit seinem Ansehen wider einen Mann beistehen möge, den sie verklagen wolle, weil er sie zu heiraten geschworen und nun sein Wort zu halten sich weigere; sie setzt hinzu, die Gnade, die sie von ihm verlange, bestehe darin, sich dieser unglücklichen Person anzunehmen. Der Marquis verspricht alles, was man von ihm begehrt, und geht mit Flaminien und dem Doktor ab. Das Theater verändert sich und stellt das Zimmer der Coraline vor; sie sitzt an einem Tische und hat neben sich einen großen Koffer stehen und unterhält sich mit dem Scaramouche. Pantalon läßt sich an der Thüre vernehmen und verlangt hereingelassen zu werden; Scaramouche versteckt sich in den Koffer; Coraline macht dem Pantalon die Thüre auf, der sehr vergnügt darüber ist, daß er mit ihr auf einen so guten Fuß stehe. Scaramouche läßt sich sehen; Pantalon erschrickt und thut einen lauten Schrei; Scaramouche kömmt ganz aus dem Koffer heraus; dieser macht drohende, jener erschrockene und furchtsame Lazzis; es erscheinen auf Befehl des Scaramouche zwei Gespenster; Pantalon läuft aus allen Kräften davon, Scaramouche verfolgt ihn, und so ist der vierte Aufzug zu Ende.

Fünfter Aufzug. (Das Theater wird abermals, so wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Scaramouche fängt mit Coralinen den fünften Aufzug an und sagt ihr, daß der Augenblick ihres Glücks nahe sei, und daß die Dienste, die er der Silvia

und dem Lelio erwiesen, gnugsam belohnet werden würden, so daß sie es nicht werde bereuen dürfen, ihm den Pantalon aufgeopfert zu haben; er fügt hinzu, daß ihm Flaminia beizustehen versprochen, und daß sie bereits wisse, was sie zu thun habe. Pantalon kömmt dazu und ruft dem Scaramouche, der sich davon macht, nach: „Halt!“ Der Marquis kömmt dazu; Pantalon klagt den Scaramouche wegen Zauberei an; Scaramouche leugnet es nicht ab, sondern gesteht alles freimütig zu. Der Dokter und Flaminia erscheinen mit Silvien, die sich das Gesicht mit einem Flore verdeckt hat. Silvia erinnert den Marquis an das Versprechen, das er der Flaminia ihretwegen gethan, und bittet ihn, sie zu den Richtern zu führen, bei welchen sie ihren Ungetreuen verklagen wolle. Der Marquis verspricht ihr aufs neue eidlich, sein Bestes zu thun, daß man ihr schleunige Gerechtigkeit widerfahren lasse, und nun entdeckt sie sich; er erkennt sie und bleibt ganz verwirrt. Endlich wird alles beigelegt; er erbietet sich, sie zu heiraten, und Lelio heiratet die Flaminia. Man höret hinter dem Theater ein großes Lärmen; alle Bedienten des Hauses, die von den Gespenstern, welche dem Scaramouche zu Gebote stehen, beunruhiget worden, kommen, bei ihrem Herrn Hilfe zu suchen; Scaramouche verspricht, ihnen Ruhe zu schaffen, nachdem ihn Coraline zu heiraten versprochen, und die Komödie ist aus.

Inhalt.